# ИСКУССТВО КИНО

4

1951

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

1951
ИЮЛЬ—АВГУСТ

# ИСКУССТВО КИНО

№ 4
Журнал выходит
один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

И. Большаков

# СОЗДАВАТЬ ФИЛЬМЫ, ДОСТОЙНЫЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

В текущем году исполняется пять лет со дня опубликования исторического постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь». Претворяя в жизнь исторические решения коммунистической партии по вопросам литературы и искусства, советская кинематографчя за этот период сделала значительный качественный скачок в своем развитии. Отличительной чертой послевоенного развития нашего киноискусства является неустанная борьба за повышение идейного уровня создаваемых фильмов, за дальнейшее совершенствование художественного мастерства, за всемерное развитие цветного кино.

Многие режиссеры, операторы, художники, артисты показали свою творческую зрелость, дальнейший профессиональный рост. Печать смелого новаторства лежит на многих наших выдающихся фильмах, созданных за истекшее пятилетие. В кинематографию влились новые кадры творческой молодежи из ВГИК. Часть из них уже зарекомендовала себя с самой лучшей стороны, особенно актеры, операторы, художники.

Вместе с успехами было за это время и немало серьезных провалов, неудач и ошибок. Они проистекали, главным образом, из-за забвения указания ЦК ВКП(б) о том, «что многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов». Только понижением требовательности и чувства ответственности за свою работу можно объяснить появление ряда таких слабых и неполноценных фильмов, как «Поезд идет на восток», «Алитет уходит в горы», «Спортивная честь», «Человек идет по следу» и других.

В кинематографии все еще слабо развита критика и самокритика, на что справедливо указывалось в постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь»: «Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов».

Для того чтобы успешно выполнять поставленные партией задачи, чтобы создавать больше хороших фильмов, достойных Сталинской эпохи, нужно решительно искоренять существенные недостатки в работе советской кинематографии, смело развивая принципиальную большевистскую критику и самокритику.

Одним из самых крупных недостатков нашей работы является неорганизованность сценарного дела. Отсутствие большого количества хороших, полноценных сценариев тормозит успешное развитие нашего киноискусства Наметилась серьезная диспропорция между возможностями кинематографии создавать большое количество высокохудожественных фильмов и крайне ограниченным количеством высококачественных сценариев. Сейчас, когда мы располагаем первоклассной технической базой, замечательными творческими и инженерно-техническими кадрами, нам нехватает полноценных сценариев.

Основная причина этого явно ненормального явления лежит в том, что наша кинодраматургия резко отстает от высоких требований, которые ей предъявляет кинематография. В то время как мастерство многих кинорежиссеров значительно выросло, профессиональный уровень некоторых кинодраматургов остался примерно таким, каким он был и пять лет тому назад. Поэтому в кинематографию густым потоком идут неполноценные в идейном отношении, посвященные незначительным темам, малохудожественные сценарии, написанные очень часто невыразительным языком. Это приводит к тому, что наши тематические планы засоряются произведениями, не отвечающими задачам, которые стоят сегодня перед киноискусством.

Вот почему сейчас нужно на первый план выдвинуть перед писателями и кинодраматургами вопросы мастер-

ства, всемерного повышения идейно-художественного уровня создаваемых ими сценариев.

Главной и основной темой наших фильмов должна быть современная тема. В центре нашего внимания попрежнему должен быть образ советского человека, строителя коммунистического общества.

Это вытекает из самой сущности социалистического киноискусства, призванного отражать в своих произведениях нашу прекрасную советскую действительность и выполнять высокую и почетную миссию воспитания народа в духе коммунизма. Для того чтобы выполнять эту важную и ответственную миссию, мастера кино создают в своих произведениях яркие и полнокровные образы наших современников, благородные дела и поступки которых должны вызывать желание подражать им. У советского киноискусства нет более почетной задачи, чем изображение духовно сильного и прекрасного героя Сталинской эпохи, человека великой цели.

Еще М. Горький в свое время писал: «... самым драматическим героем современности является человек миропонимания, — он стремится изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он — человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный, — поэтому он так яростно ненавистен людям старого мира.

Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого» [1].

Героями наших фильмов должны быть активные строители новой жизни — рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, представители советской интеллигенции, наша замечательная молодежь.

«Рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни, кормящие и одевающие весь мир, — вот кто настоящие герои и творцы новой жизни» — учит нас товарищ Сталин[2].

Для того чтобы наиболее ярко и правдиво отобразить в кинопроизведениях нашу замечательную советскую действительность, кинодраматург должен пристально и зорко наблюдать за всеми явлениями нашей действительности, за практическими результатами претворения в жизнь политики партии.

«Когда новое только что родилось, старое всегда остается, в течение некоторого времени, сильнее его, это всегда бывает так и в природе и в общественной жизни. .. Мы должны тщательно изучать ростки нового, внимательнейшим образом относиться к ним, всячески помогать их росту и «ухаживать» за этими слабыми ростками»,— указывал В. И. Ленин в своей статье «Великий почин»[3].

Метод социалистического реализма требует от художника умения видеть все новое, идущее на смену старому, отмирающему, видеть ростки нового, коммунистического и всячески их поддерживать, пропагандировать.

Примером правильного воплощения этого основополагающего принципа социалистического реализма могут служить выпущенные в этом году фильмы «Донецкие шахтеры» и «Кавалер Золотой Звезды».

Авторы кинокартины «Донецкие шахтеры» создали замечательные образы современных советских рабочих-шахтеров. Вместе с тем они удачно показали ростки нового, коммунистического будущего — внедрение передовой техники, совершающей коренной переворот в процессах добычи угля и открывающей огромные возможности для роста культурно-технического уровня шахтеров, для стирания граней между физическим и умственным трудом.

В фильме «Кавалер Золотой Звезды» авторы также хорошо показали зримые черты коммунизма. Мы видим не только новых людей, претворяющих в жизнь величественные идеи коммунизма, но и осязаемые результаты их вдохновенного, творческого труда. Особенно ярко это показано в эпилоге, где перед зрителями проходит могущественная техника, которая связана с применением электричества в сельском хозяйстве и которая является основой новых, коммунистических отношений в нашей колхозной деревне, основой для уничтожения вековой противоположности между городом и деревней.

Рождение и развитие ростков нового происходит в борьбе со старым, отживающим — так говорят законы марксистской диалектики.

«В противоположность метафизике диалектика исходит из того, что предметам природы, явлениям природы свойственны внутренние противоречия, ибо все они имеют свою отрицательную и положительную сторону, свое прошлое и будущее, свое отживающее и развивающееся, что борьба этих противоположностей, борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся, между отживающим и развивающимся, составляет внутреннее содержание процесса развития, внутреннее содержание превращения количественных изменений в качественные» [1].

Некоторые же наши кинодраматурги пытаются в своих произведениях представить нашу действительность как бесконфликтную, развивающуюся без столкновения противоречий, другими словами, показать явления нашей жизни не в развитии, а в статике, ибо всякое развитие как в природе, так и в обществе происходит на основе столкновения противоречий, на основе борьбы нового со старым. Произведения таких кинодраматургов, как правило, фальшивы и неубедительны по содержанию и драматургически аморфны, так как в них нет конфликта, являющегося основой и движущей силой всякого драматургического произведения, в том числе и киносценария.

Вот почему мы должны добиваться, чтобы в основе каждого киносценария лежал бы взятый из жизни конфликт. При этом подразумевается, что природа и характер конфликтов в нашем социалистическом обществе коренным образом отличаются от конфликтов, имеющих место в буржуазном обществе.

Наряду с фильмами на современные темы нам необходимо развивать новый жанр фильмов научно-художественных. Одной из отличительных черт этого жанра является раскрытие средствами кино научных открытий и учений корифеев нашей отечественной науки. Советское киноискусство уже создало ряд замечательных фильмов этого жанра: «Академик Иван Павлов», «Пирогов», «Мичурин», «Жуковский», «Александр Попов». На очереди фильмы о крупнейших русских ученых Ломоносове, Менделееве.

Вместе со всем прогрессивным человечеством наше киноискусство должно активно бороться своими произведениями за сохранение мира во всем мире, за разоблачение поджигателей новой империалистической войны.

Большое внимание наша кинематография уделяет созданию биографических фильмов о великих людях нашей Родины. Сейчас подготавливаются фильмы и сценарии об адмирале Ушакове, о Глинке, Пушкине, Чайковском, Репине, Римском-Корсакове, Дзержинском и другие.

В создании биографических фильмов мы должны руководствоваться указаниями ЦК ВКП(б), данными им в постановлении «О кинофильме «Большая жизнь». ЦК ВКП(б) в этом постановлении, подвергнув критике ошибки, допущенные в фильмах «Адмирал Нахимов» и «Иван Грозный», дал вместе с тем точные и ясные указания, какими должны быть наши биографические фильмы.

Важнейшая задача сейчас заключается в том, чтобы в ближайшее время подготовить производственный план на 1952 год, исходя из необходимости значительного увеличения выпуска высокохудожественных фильмов на темы, волнующие наш народ, имеющие большое идейно-воспитательное значение.

В этом производственном плане нужно предусмотреть постановки не только для ведущих мастеров кино, но

---

[1] М. Горький. О литературе, изд. 3-е, 157 стр.
[2] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 422.
[3] В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 392.

[1] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 539.

и для ряда молодых режиссеров, созревших для самостоятельной работы над постановками художественных фильмов.

Наряду с художественными картинами нам необходимо также выпускать больше хороших документальных и научно-популярных фильмов.

Основное место среди документальных фильмов занимают картины о союзных и автономных республиках, о крупнейших экономических районах страны.

В прошлом году была создана целая серия таких фильмов. В текущем году мы должны закончить фильмы об остальных республиках, чтобы таким образом создать своеобразный киноатлас о всех союзных и автономных республиках, входящих в великий Союз Советских Социалистических Республик.

Эти картины имеют огромное познавательное и воспитательное значение, так как они пробуждают в сердцах зрителей чувство патриотизма, чувство гордости за нашу прекрасную Родину и ее замечательных людей.

Одним из существенных недостатков, присущих многим нашим документальным фильмам, является неудовлетворительный дикторский текст, написанный часто выспренним и маловыразительным языком. Многие авторы переоценивают значение и роль дикторского текста в документальных фильмах, который должен лишь кратко и ясно объяснять события и явления, показываемые в фильме, и не иметь самодовлеющего значения, то есть не объяснять и не доказывать того, чего нет в картине, и не раздражать зрителя своей крикливостью и павлиньей цветистостью.

Крупным недостатком многих документальных картин является также стандартная, незанимательная композиция фильма. В построении фильмов о республиках наметился вредный шаблон: они строятся почти по одинаковой схеме, да и сам материал снимается и подается в фильмах очень однообразно, без достаточной творческой инициативы.

Требование творческого многообразия, предъявляемое к документальным фильмам, не означает, разумеется, того, что режиссеры и операторы должны заниматься инсценировками. Наша действительность настолько прекрасна и красочно многообразна, что она не нуждается ни в каких инсценировках.

«Искусство есть воспроизведение действительности; следовательно, его задача не поправлять и не прикрашивать жизнь, а показывать ее так, как она есть в самом деле»,— писал в свое время В. Белинский [1]. Поэтому от мастеров документального кино требуется большое умение правильно отобрать наиболее яркие и типические явления из жизни многонационального советского народа и вдохновенно запечатлеть их в своих произведениях. Особое внимание при этом нужно обращать на национальные особенности каждого народа, о жизни которого делается картина.

Критическое замечание газеты «Правда» о том, что в фильме «Человек идет по следу» показаны безликие и бессловесные люди, целиком и полностью должно быть отнесено и к произведениям документального кино. К сожалению, этот недостаток присущ и многим документальным фильмам, в которых очень редко предоставляется слово героям фильма — советским людям; за них, как правило, говорит диктор. Почти полное отсутствие живой речи в наших документальных фильмах крайне обедняет их.

Работникам документального кино нужно очень серьезно подумать о повышении своего мастерства, об улучшении идейных и художественных достоинств своих произведений.

Большие и важные задачи стоят и перед работниками научно-популярной кинематографии. Крупный провал с фильмом «Человек идет по следу» обязывает всех нас сделать серьезные выводы. Партийная критика не только вскрыла грубые недостатки этого псевдонаучного фильма, но и наметила широкую программу для дальнейшего подъема научно-популярного кино.

«Советская научно-популярная кинематография — важное средство просвещения трудящихся, — говорится в статье газеты «Правда». — Она обладает большими возможностями наглядно знакомить миллионы людей с достижениями науки, техники и культуры. Ее прямое назначение — способствовать формированию научного, материалистического мировоззрения».

Научно-популярная кинематография за последние годы выпустила ряд интересных и полезных фильмов, относящихся преимущественно к области биологии («Лесная быль», «В песках Средней Азии», «История одного кольца», «Соперники», «Сила жизни» и др.). Но до сих пор не создано почти ни одного такого же фильма на материале других наук. Этот очень существенный пробел свидетельствует об однобокости и узости нашей научно-популярной кинематографии.

В ближайшее же время нужно составить план подготовки научно-популярных кинофильмов на 1952 год, учтя необходимость научно-тематического разнообразия. В этом деле нам необходимо опереться на помощь научной общественности и, в первую очередь, на помощь Академии наук СССР.

Самое серьезное внимание надо обратить на улучшение сценарного дела. Сценарий является основой любого научно-популярного фильма. Это является азбучной истиной, о которой, к сожалению, часто забывают наши отдельные режиссеры и руководители киностудий. Поэтому они нередко довольствуются неполноценными киносценариями, написанными без знания дела малоквалифицированными авторами, «мастерами на все руки» типа М. Витухновского.

Большую роль как в подготовке киносценариев, так и в съемках фильма должны играть научные консультанты. Они обязаны глубоко вникать в суть дела, а их советы и консультации должны быть обязательными для сценариста и режиссера. Консультанты не должны быть ширмой, за которую, обычно, прячутся в случае провала малоопытные и малоквалифицированные авторы фильмов.

Итак, неотложными задачами научно-популярной кинематографии являются: создание доподлинно научных фильмов по всем отраслям науки; привлечение к написанию сценариев высококвалифицированных авторов; поднятие ответственности и роли научных консультантов; привлечение к обсуждению тематических планов, сценариев и готовых фильмов широкой научной общественности.

Заботясь о всемерном повышении идейно-художественного уровня наших фильмов, мы не должны забывать о таком могучем и важном изобразительном средстве, каким является цвет. С появлением в нашем кино цвета открылись новые огромные возможности для резкого повышения художественных достоинств кинопроизведений. За послевоенные годы советская кинематография сделала значительные успехи в овладении цветным кино. Цвет стал одним из важнейших художественных компонентов нашего киноискусства. Неслучайно все режиссеры хотят ставить фильмы только в цвете.

Из года в год расширяется материально-техническая база цветной кинематографии. Но вместе с тем далеко еще не все режиссеры, операторы и художники овладели в полной мере этим новым замечательным изобразительным средством. Это сказывается на качестве отдельных цветных фильмов. Немало еще имеется случаев, когда цветопередача в некоторых фильмах неестественна. Особенно плохо передается наиболее распространенный в живой природе зеленый цвет. Задача состоит в том, чтобы не успокаиваться на достигнутых успехах, а всячески совершенствовать и развивать технику и мастерство цветных киносъемок.

Работники советской кинематографии, направляемые коммунистической партией и великим Сталиным, отдадут все свои силы и знания на создание новых высокоидейных фильмов, достойных Сталинской эпохи.

---

[1] В. Белинский, Собр. соч., т. 1, стр. 447, ОГИЗ 1948.

А. Буров

# ТРУДЫ И. В. СТАЛИНА ПО ЯЗЫКОЗНАНИЮ И ПРОБЛЕМЫ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» открывает собой новый этап в развитии советской науки и в первую очередь общественных наук.

Все революционное значение этого гениального произведения творческого марксизма для советской науки еще не может быть в полной мере оценено. Посвященный специальной проблеме и дающий предельно ясные ответы на самые основные вопросы в области языкознания, труд И. В. Сталина развивает, углубляет и конкретизирует целый ряд важнейших положений диалектического и исторического материализма, представляет собой новую, высшую ступень в развитии марксизма-ленинизма. Гениальное положение И. В. Сталина о предмете марксистско-ленинской науки, определение понятий базиса и надстройки и их взаимоотношения в связи с решением вопроса о языке как общественном явлении, о характере скачков (качественных переходов) в советском обществе, о диалектике взаимосвязи языка и мышления, языка и культуры, содержания и формы — все это является новым, драгоценнейшим вкладом в сокровищницу марксистско-ленинской науки.

Но и этим далеко не исчерпывается значение этого замечательного творения.

Универсальная, относящаяся ко всем без исключения отраслям и формам человеческого знания ценность произведения товарища Сталина состоит прежде всего в том, что оно дает гениально четкие и ясные указания в отношении научной методологии. Без учета этих мудрых сталинских указаний не может нормально развиваться ни одна наука, в том числе эстетика и теория отдельных искусств, в частности теория кино. Указание товарища Сталина о том, что «никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики»[1] наносит удар по всякого рода любителям аракчеевского режима в науке, «непогрешимым авторитетам», ограждающим себя подчас далеко не научными способами от всяких возможностей критики. Плодотворнейшее значение научных дискуссий, принципиальной большевистской критики и самокритики в науке воочию показали прошедшие за последние годы дискуссии по философии, биологии, физиологии, языкознанию. Будучи вынесенными на суд общественного мнения, все чуждые советской науке школы, течения, тенденции с исключительной наглядностью обнаруживают свою научную несостоятельность и идеологическую вредоносность. Так, полностью разоблачили свою идеалистическую вульгаризаторскую сущность сторонники вейсманизма-морганизма в биологии, антипавловские тенденции в физиологии, учение Марра в языкознании. В результате прошедших дискуссий биология, физиология, языкознание твердо и уверенно пошли по единственно правильному, научному пути—по пути материализма, руководствуясь надежным методологическим компасом — марксистско-ленинской теорией.

Чрезвычайное оживление вызвал труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» в советской эстетике, что выразилось в целом ряде научных конференций и дискуссий, специально посвященных вопросам теории искусства, в появлении статей на важные темы марксистско-ленинской эстетики. Это оживление творческой мысли является залогом дальнейшего успешного развития эстетической науки.

В каком направлении должны быть приложены здесь творческие усилия теоретиков искусства — на этот вопрос труд товарища Сталина дает нам простой и мудрый ответ. И. В. Сталин указывает нам прежде всего на решающее условие существования самостоятельной науки. Любая наука, указывает он, может существовать как самостоятельная наука только в том случае, если она не ограничивается выяснением того общего, что есть в ее предмете в ряду с другими сторонами действительности, а прежде всего и главным образом занимается раскрытием специфических особенностей своего объекта изучения — специфики его сущности и формы, специфических закономерностей его развития.

Для нашей эстетической теории это указание имеет особенно важное значение, ибо не приходится закрывать глаза на тот факт, что она в целом ряде важнейших вопросов находится еще в стадии становления. Достаточно указать на то, что до сих пор имеют место споры относительно самого предмета эстетики как науки, относительно предмета (содержания) искусства, не говоря уже о других проблемах. После этого сталинского указания бросается в глаза недостаточность такого, например, общего определения: «искусство есть форма общественного сознания» (с последующим указанием на то общее, что есть у искусства с другими идеологическими формами, вплоть до растворения его в политике, философии, истории).

Основной дискуссионный вопрос, вставший перед теоретиками искусства,— это вопрос о месте искусства среди других общественных явлений, об отношении искусства к производству, базису и надстройке.

Своим классическим анализом языка как общественного явления товарищ Сталин с неопровержимой ясностью доказал, что язык не является надстройкой над базисом, как полагали Марр и его ученики. Товарищ Сталин тем

---

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Государственное издательство политической литературы, 1950, стр. 64.

В дальнейшем ссылки на эту работу с указанием страницы приводятся в тексте.

самым указывает, что могут быть такие общественные явления вторичного порядка (не входящие в общественное бытие), которые при всем том не входят в надстройку, что, следовательно, понятие надстройки не обнимает собой всех подобных явлений. Вполне понятно, что это заставляет задуматься над таким общественным явлением как искусство, обязывает серьезно подойти к вопросу об определении его места и роли в общественной жизни. Дискуссия по этому вопросу вполне закономерна.

Как известно, в ходе споров сложились два мнения: первое утверждает, что искусство есть надстройка, второе, напротив, стремится доказать, что искусство нельзя полностью включить в понятие надстройки, что в нем есть «ненадстроечные моменты». Сразу же отметим, что в этом споре имеет место некоторое недоразумение, проистекающее из терминологической путаницы.

Является ли искусство надстройкой? На наш взгляд так нельзя ставить вопрос, ибо искусство как таковое есть форма идеологии. В этом смысле надстройкой, строго говоря, не являются ни философия, ни религия, ни право, ни мораль. Философия как устойчивая идеологическая форма существует более 2000 лет, не меньший возраст насчитывают и все остальные формы проявления общественного сознания. Устойчивость эта определяется спецификой круга явлений и закономерностей действительности, которые находят отражение в данных формах сознания. Товарищ Сталин со всей силой подчеркнул в своей работе конкретно исторический характер базиса и надстройки: «Базис есть экономический строй общества на данном этапе его развития. Надстройка—это политические, правовые, религиозные, художественные, философские взгляды общества и соответствующие им политические, правовые и другие учреждения» (стр. 10). Очевидно, что если уж ставить вопрос об отношении искусства к базису и надстройке, то говорить надо о конкретно историческом содержании и форме его. Подходя к вопросу таким образом, мы убедимся, что каждая конкретно историческая разновидность искусства по своему содержанию полностью подходит под определение надстройки.

Разберемся в аргументации сторонников противоположной точки зрения. Так, по мнению тов. Трофимова, полностью «надстроечными» (т .е. в его понимании исторически преходящими, исчезающими без остатка, не содержащими в себе объективной истины) являются произведения антиреалистического искусства, что касается произведений «великого реалистического искусства», то они, наоборот, почти полностью выходят за пределы надстройки.

«Являясь одной из форм общественного сознания, оно (т. е. великое реалистическое искусство — **А .Б.**) содержит в себе как надстроечные элементы (общественные, эстетические воззрения господствующих классов, выраженные в произведениях искусства), так и элементы, выходящие за рамки надстройки и имеющие значение для последующих эпох (объективная истина, прогрессивные идеи, связанные с жизнью народа, художественные достоинства)» («Вопросы философии», № 2, 1951 г., стр. 170). По мнению товарищей, разделяющих эту точку зрения, понятие «надстройка», как видно, несовместимо с понятием «объективная истина». Надстройка — это якобы всегда нечто реакционное, узко классовое, своекорыстное, субъективное, лишенное всякого объективного содержания [1].

Позволительно спросить товарищей, полагают ли они, что, например, философские идеи и взгляды потому входят в надстройку, что не содержат и в принципе не могут содержать объективной истины? Если товарищи с этим не согласны, то можно ли считать, что элементы объективной истины в философских взглядах разных эпох суть ненадстроечные моменты? Именно так предлагает решать вопрос тов. Трофимов и его единомышленники. Но И. В. Сталин говорит, как известно, не о реакционных, неистинных, субъективных и т. п. идеях и взглядах, а о всех политических, философских, художественных, правовых и т. п. идеях и взглядах. Представление об идеологической надстройке как о чем-то принципиально ненаучном является совершенно вздорным. Надстройки реакционных классов ненаучны потому, что они фальсифицируют свой предмет в угоду классовым интересам, которые противоречат реальному состоянию и развитию этого предмета. Советская идеологическая надстройка является подлинно научной, но это не значит, что она перестала или перестанет в будущем быть надстройкой, в то же время, например, религия, будучи принципиально ненаучной формой общественного сознания (ибо она не имеет реального предмета изучения), постепенно отмирает и отомрет совершенно.

Если присмотреться повнимательнее к аргументации тов. Трофимова, то мы заметим, что, говоря об объективной и абсолютной истине, он делает явный упор на существование в искусстве неких вневременных, «вечных» общечеловеческих истин и ценностей. В цитированной уже статье он, уточняя характер ненадстроечного в искусстве, указывает на абстрактные «возвышенные человеческие качества — героизм, чувство неразрывной связи с обществом» и т. д., говорит об искусстве «подлинной человечности», противопоставляя все это исторически преходящему, порожденному базисом. Ссылаясь на известное высказывание Маркса о греческом искусстве, сохраняющем для нас в определенном смысле значение «нормы и недосягаемого образца», тов. Трофимов полагает, что Маркс различает в греческом искусстве исторически преходящее, отразившее свой базис, политическую борьбу и т. д. (все-де это умерло и потому является надстроечным) и непреходящее, которое Маркс определил как отражение нормального детства человечества. Это, по меньшей мере, довольно вольная передача мыслей Маркса.

Да, Маркс говорит о детстве человечества, но вовсе не в таком абстрактно-символическом смысле. Маркс говорит о той ранней ступени общественного развития (именно о рабовладельческой формации), через которую прошли все цивилизованные народы, но которая в Греции проявилась в классических формах. Спрашивается, разве не в базисе и не в политических и прочих конкретно исторических взглядах (т. е. в преходящем, в надстроечном) находило прежде всего выражение это «нормальное детство»? Разве можно рассматривать это «детство» в отрыве от конкретно исторических общественных форм его, имеющих, разумеется, преходящий характер? И разве античный художник мог иначе отразить этот безвозвратный период, не живя вполне жизнью своего времени, не выражая идей (вполне преходящих идей) определенной социальной группы, не принимая участия в политической борьбе? Живые, хотя и преходящие, взгляды, стремления, радости, оценки античного художника нельзя третировать как нечто не имеющее никакой цены. Именно они и дали ему возможность отразить неповторимую историческую правду, именно они являются основой правды и красоты, которая пленяет нас до сих пор, несмотря на то, что античное искусство теперь уже не обслуживает базиса непосредственно и остается памятником прошедшей эпохи.

Анализируя и оценивая творчество Л. Толстого, В. И. Ленин начинает с анализа экономической и политической жизни пореформенной России, то есть конкретно исторических условий, породивших творчество Толстого. В них находит Ленин объяснение сильных и слабых сторон творчества писателя. Порвав со своим классом и перейдя на позиции крестьянства, Толстой отразил в своем творчестве и всю противоречивость взглядов крестьянства, искренне ненавидевшего существующий порядок и стремящегося к его уничтожению, но не знавшего, где искать ответа на все вопросы о будущем устройстве об-

---

[1] В свое время позитивисты (например, О. Конт) считали, что политические, философские и прочие теории — это-де бесплодная борьба субъективных мнений, недостойная внимания «позитивно мыслящих людей». Это было буржуазной проповедью аполитичности и безидейности в общественной жизни, а также и в искусстве.

щества. Именно отсюда, указывает Ленин, мы имеем у Толстого «С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; — с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии...» [1]. Это значит, что и величие толстовского реализма (разумеется, при условии его личной гениальности) и ущербность его — все это было обусловлено социально-экономическими причинами. Чтобы объяснить силу и правду реализма Толстого, нет никакой необходимости определять их как «ненадстроечные» моменты его произведений. Художественная правда произведений Толстого имеет классовый, исторически конкретный характер, реализм Толстого по своему содержанию — явление надстроечное.

Конкретно историческая правда в классовом обществе всегда по необходимости носит классовый характер, но это вовсе не значит, что такая правда не может быть объективной истиной и в известной мере не быть даже общечеловеческой правдой. Выискивая какую-то другую, «вечную», «ненадстроечную» истину, мы попадаем в положение тех высмеянных Лениным либералов, которые кричали, что Толстой — это-де «великая совесть человечества», что он выразил некие извечные идеи «правды, добра» и т. п. Между тем, как подчеркивает Ленин, Толстой потому и был великим реалистом, что он активно вмешивался в современную ему общественную жизнь, беспощадно резко выносил на суд общественного мнения самые «проклятые», самые больные вопросы своего времени, жил его идеями и выражал их в своих творениях.

То положение, что произведения искусства порождаются базисом и активно воздействуют на базис, находит свое подтверждение, когда мы обращаемся к раскрытию предмета искусства. Содержанием искусства является общественная жизнь в ее целостности, синтезе; произведения искусства ставят и решают вопросы базисного и надстроечного порядка. Именно поэтому искусство обращается к человеку, как основному своему предмету. Человек, по определению Маркса, представляет собой совокупность общественных отношений. Отразить общественную жизнь синтетически лучше всего можно через изображение общественного человека. Определение судьбы конкретного общественного человека, судьбы класса, народа, человечества, борьба против общественного зла, поиски социальной справедливости или, наоборот, стремление представить существующее как венец развития общества, фальсификация действительности с этой целью — вот в чем суть, содержание, смысл всей художественной деятельности в классовом обществе.

Таким образом, идейным содержанием искусства данной ступени развития общества являются политические, морально-правовые, эстетические, религиозные и философские идеи и взгляды, выраженные в системе художественных образов. Следовательно, произведения искусства имеют «надстроечное» содержание, в конечном счете порождаемое базисом и призванное активно воздействовать на него. По этому признаку любое произведение искусства представляет собой надстроечное явление.

Но здесь перед нами встает еще один вопрос. Известно, что в эксплуататорском обществе на определенной ступени его развития существуют две идеологии — идеология прогрессивная, демократическая и идеология охранительная, реакционная; они существуют в пределах жизни и действия одного и того же базиса. Если господствующая идеология (как идеология господствующего класса) выполняет функцию защиты и укрепления своего базиса, то прогрессивная, демократическая идеология, наоборот, направляет все усилия на расшатывание и уничтожение существующего господствующего экономического и политического строя. Спрашивается, во-первых, порождаются ли прогрессивные идеи базисом и каким именно, если они не имеют своего базиса? Во-вторых, являются ли они, следовательно, надстройкой и, если да, то над каким базисом? Мы уже приводили решение этого вопроса тов. Трофимовым, который прогрессивное искусство, прогрессивные идеи вообще, возникающие еще в период действия старого базиса, из надстройки исключает, объявляя их просто «идеологией».

Отвечая на эти вопросы, следует помнить основные марксистские положения о базисе и надстройке, отвечающие на вопрос о происхождении общественных идей, взглядов и теорий и обосновывающие тем самым материалистическое понимание истории. Можно ли сказать, что прогрессивные, передовые политические, философские, правовые и другие взгляды и теории не порождаются базисом? Сказать этого нельзя. Если нельзя, то по этому решающему признаку можно определить их как надстроечные явления.

Но каким же базисом порождаются эти взгляды и идеи? Они порождаются тем базисом, в недрах которого возникают. Ничего нет парадоксального в том, что буржуазные экономические отношения порождают социалистические идеи. Дело в том, что сам капиталистический базис (как и всякий другой) не есть некое неизменное, неразвивающееся явление. Вначале буржуазный базис был, как известно, прогрессивным, поскольку капиталистические производственные отношения до известного момента обеспечивали рост производительных сил. Затем обнаружилось противоречие: буржуазные экономические отношения стали тормозом для дальнейшего прогресса. Это реальное противоречие самого экономического строя вполне естественно порождало и противоречие в идеологической надстройке.

Пролетарская идеология, как известно, зародилась еще в условиях капиталистического базиса. Но господствующей эта идеология стала лишь с победой Великой Октябрьской социалистической революции, закрепившись в соответствующих политических, правовых и других учреждениях.

Товарищ Сталин определяет надстройку как идеи, взгляды и соответствующие им учреждения. Понятно, что если в какой-то период данным идеям и взглядам, порожденным базисом, не соответствуют определенные учреждения, то это значит только, что данные идеи и взгляды не являются господствующими и вовсе не значит, что они относятся не к надстройке, а к каким-то промежуточным между базисом и надстройкой явлениям. Известно, что таких явлений не существует. Итак, следует, повидимому, различать надстройки-идеи и надстройки-учреждения (государство, суд, церковь, печать и т. д.), существующие как показатель господства данных идей. При этом надо иметь в виду, что возникшие в недрах старого базиса идеи и взгляды, во-первых, опираются на какие-то, пусть зачаточные, элементы нового уклада. Энгельс, например, указывал, что в экономическом смысле коренным образом отличаются пролетарские брачные и семейные отношения от буржуазных, что и составило известную основу для новой пролетарской морали; во-вторых, уже в самой начальной стадии своего возникновения новые идеи и взгляды стремятся к закреплению в соответствующих организациях, учреждениях (партии, профсоюзы, издательства и т. д.) и постепенно достигают в этом весьма серьезных успехов, борясь со взглядами господствующего класса. Нет, следовательно, никаких оснований для противопоставления передовых идей и взглядов (как идеологии) понятию «надстройка».

И. В. Сталин подчеркивает в своем труде преходящий, исторический характер надстройки в отличие от языка, когда указывает, что надстройка, обслуживая данный базис непосредственно, изменяется и ликвидируется вместе с базисом. Этот преходящий характер надстройки некоторыми товарищами неправильно истолковывается. Например, вопрос о надстройке решается таким образом: то, что бесследно исчезает — надстройка, то, что не исчезает бесследно и может быть использовано для дальнейшего

---

[1] В. И. Ленин, Статьи о Толстом, Гослитиздат, 1949, стр. 4.

развития — не надстройка. И отсюда снова следует вывод: все истинное, правдивое, реалистическое, прогрессивное и т. д. в идеологии не есть надстройка. Этот неправильно понятый признак надстройки выдвигается в качестве решающего и почти единственного ее признака.

В отношении изменения надстройки в связи с изменениями базиса вопрос ясен. Что касается исчезновения ликвидации надстройки, то это надо правильно понять. Сравнивая язык и культуру, товарищ Сталин указывает, что «культура по своему содержанию меняется с каждым новым периодом развития общества, тогда как язык остается в основном тем же языком в течение нескольких периодов, одинаково обслуживая как новую культуру, так и старую» (стр. 44).

Явления искусства (как и философии, политики, морали и т. д.) коренным образом изменяются, наполняются новым содержанием в соответствии с изменениями в экономическом строе общества или заменой одного базиса другим. В этом смысле исчезает, ликвидируется старое искусство и возникает новое искусство. С изменениями в базисе или с ликвидацией его изменяются или ликвидируются старые общественные отношения, изменяются люди, изменяются социальные противоречия, находящие отражение в искусстве; изменяется или совсем исчезает, следовательно, старое содержание искусства — ситуации, конфликты, идеи, характеры. Все это заменяется, вполне понятно, новым содержанием.

Но значит ли это, что старые произведения искусства канули при этом в небытие? Отнюдь нет. Исторически преходящий характер надстройки не исключает преемственности в развитии культуры, не отрицает значения художественного наследства. А по тов. Трофимову — отрицает. То, что наследуется (истинное), по тов. Трофимову, не надстройка.

Выходит, что в отношении надстройки снимается известное положение Энгельса об относительной самостоятельности идей. Между тем, возьмем, например, христианскую религию. Эта в принципе иллюзорная, неистинная форма идеологии начала жить при рабовладельческом базисе и дожила до социалистического, при этом она изменяла характер и окраску смены своих идей в зависимости от смены базисов. В нашей стране исчезли для нее все питательные корни базисного порядка, однако она все еще живет, опираясь на предрассудки, на пережитки старого в сознании масс.

Не так просто обстоит дело с ликвидацией старого, пусть оно неистинно и не прогрессивно, как это кажется некоторым товарищам.

Есть еще один весьма важный признак надстройки, на который указывает товарищ Сталин: надстройка не связана с производством непосредственно, она связана с ним косвенно, через посредство экономики, через посредство базиса.

По этому признаку все явления искусства в отношении их содержания также подходят под определение надстройки, ибо содержание искусства не определяется прямо и непосредственно состоянием производства. Это замечательное сталинское указание имеет для науки эстетики громадное практическое значение. Оно кладет конец всяким попыткам вульгаризации в понимании законов развития искусства, определяет метод подхода к явлениям искусства и их анализа. До выхода в свет труда «Марксизм и вопросы языкознания» теоретики и историки искусства настойчиво искали, например, причины «диспропорции» между уровнем развития производительных сил и состоянием искусства в тот или иной период. Камнем преткновения, скажем, был вопрос о причинах расцвета русского классического искусства XIX века в условиях отсталой России. Теперь стало совершенно ясно, что для того, чтобы правильно понять то или иное явление искусства, требуется прежде всего проанализировать в деталях породивший это явление базис, раскрыть особенности экономического строя общества на данном этапе (т. е. не «вообще» экономический базис или, скажем, буржуазный базис «вообще»); нужно, следовательно, выяснить распределение борющихся социальных сил, классов; нужно затем проследить взаимовлияние искусства данного периода и других форм идеологии, ибо фактор взаимовлияния надстроек в процессе развития одной из них имеет весьма важное, а иногда даже решающее значение. Короче говоря, требуется конкретный анализ эпохи, периода, их особенностей, специфики, без чего нельзя правильно понять и оценить никакое явление искусства. Механическое применение всякого рода готовых схем («соответствие», «диспропорции» и т. п.) неизбежно приведет к вульгаризации.

Основная причина неправильного взгляда на искусство как общественное явление, заложена, по нашему мнению, в том, что некоторые не уяснили себе до конца принципиального различия между языком и всеми без исключения формами общественного сознания. Язык — чрезвычайно своеобразное общественное явление. Язык, указывает товарищ Сталин, нельзя отнести ни к разряду базисов, ни к разряду надстроек, ни к орудиям производства. «Его нельзя также причислить к разряду «промежуточных» явлений между базисом и надстройкой, так как таких «промежуточных» явлений не существует» (стр. 76). И в то же время, указывает товарищ Сталин, сфера действия языка всеобъемлюща: он охватывает собой все общественные явления — от производства до базиса, от базиса до надстройки. Дело в том, что язык, будучи универсальным средством, орудием общения людей между собой, является не общественным сознанием, а необходимым условием существования всех разновидностей общественного сознания и есть в этом смысле их всеобщая форма.

Язык относится к общественному сознанию, к мышлению, как форма к содержанию. Определение Маркса «Язык есть непосредственная действительность мысли» нужно понимать так, что язык и сознание, мышление — как форма и содержание — находятся в неразрывном, диалектическом единстве. Сознание только тогда реально, когда оно оформлено, то есть когда оно проявляется. Без формы же ничто не проявляется. Товарищ Сталин поэтому подчеркивает непосредственную связь языка и мышления, их неразрывность: у нормальных людей, владеющих языком, «мысли могут возникнуть... лишь на базе языкового материала», «оголенных мыслей, не связанных с языковым материалом, не существует у людей, владеющих языком» (стр. 95). Но так как диалектическое единство формы и содержания не есть их тождество, то язык сам по себе не есть сознание. Товарищ Сталин предупреждает против отождествления, смешения языка и сознания, языка и культуры, он указывает, что «культура и язык — две разные вещи» (стр. 40).

Нельзя поэтому рассматривать развитие культуры по аналогии с развитием языка. Искусство, как частное проявление культуры, порождается определенным базисом, прямое назначение его — обслуживать свой базис. Поэтому «сфера действия надстройки узка и ограничена» (стр. 21). Как мы должны понимать эту узость и ограниченность? Что значит «сфера действия»?

Когда товарищ Сталин говорит о широкой, универсальной сфере действия языка как общественного явления, то указывает прежде всего на то, что язык охватывает собой все сферы деятельности общественного человека. Это значит, что язык необходим и в производстве, и в культуре, и в быту. Без языка люди не могут наладить производственной деятельности. Вполне понятно, что искусство не является условием существования производства, условием существования экономических, политических, правовых и других общественных отношений. Искусство само является формой отражения, осмысления этих отношений, орудием идеологической борьбы. Широта предмета искусства не есть поэтому та широта сферы действия, о которой товарищ Сталин говорит в отношении языка. Что касается продолжительности существования языка во времени, то опасность при решении этого вопроса, как мы уже говорили, состоит в том, чтобы не

скатиться к примитивно анархическому взгляду на смену надстроек, к недооценке роли надстройки.

Гениальное сталинское определение диалектической связи языка и мышления, языка и культуры, как формы и содержания, имеет неоценимое значение для эстетики в решении вопроса о диалектике содержания и формы в искусстве.

Бесспорно, что искусство является своеобразной разновидностью общественного сознания. Действительность отражается в искусстве не прямо и непосредственно, а опосредственно, как определенным образом осмысленная, то есть правильно или неправильно понятая действительность. В этом плане мы и говорим об идейном содержании произведений искусства, отсюда требование высокой идейности искусства.

Следовательно, по своему содержанию искусство есть сознание, мышление. Но, чтобы быть практическим, реальным сознанием, оно должно быть закреплено в определенном материальном выражении, то есть должно иметь форму. За исключением художественной литературы и в значительной мере кино и театра все остальные виды искусства (музыка, живопись, скульптура, танец) совершенно не пользуются словесной формой выражения идей и мысли. Очевидно, что они имеют свой «язык». Вот его-то, на наш взгляд, вполне уместно рассматривать по аналогии с языком.

Строго говоря, язык искусства — это его образы. Художник «говорит» образами, но лишь в том смысле, в каком ученый (или вообще все мы в обыденной разговорной практике) говорит предложениями (суждениями, умозаключениями). Предложение — это мысль, облеченная в слова. Слова — словарный состав языка, являющийся, как указывает И. В. Сталин, лишь «строительным материалом для языка» (стр. 48) — должны быть, следовательно, организованы по соответствующим правилам грамматики, чтобы выразить мысль, стать предложением.

Так же обстоит дело и с созданием художественного образа как конкретного единства идейного содержания и материальной формы. Существует целый ряд специфических для каждого вида искусства изобразительно-выразительных средств (цвет, свет, объем, линия, музыкальный звук и т. д.), специфических для каждого вида искусства законов композиции, колорита, перспективы, гармонии, стихосложения и т. д. С их помощью создается художественный образ. Эти средства и законы развиваются столь же медленно, как и язык, они так же устойчивы и не претерпевают взрывов, они так же безразличны к классам и классовой борьбе, так же как и язык могут одинаково обслуживать все классы общества, они, наконец, также непосредственно связаны с производством, используют его успехи. Особенно заметно это в киноискусстве, природу и специфику которого невозможно понять без учета связи его с достижениями техники.

Партия и советская общественность давно уже и настойчиво ставят перед нашими художниками задачу повышения художественного мастерства, повышения художественного качества произведений искусства. Задачу эту невозможно успешно разрешить без настойчивого изучения «словаря» и «грамматики» того или иного вида искусства.

Без изучения специфики создания образа (воплощения идейного содержания) в различных видах искусства нельзя создать полноценной теории того или иного вида искусства. Лишь вскрытие этой специфики даст возможность создать, например, теорию киноискусства, потому что лишь в этом случае будет понятно, чем кинообраз отличается от театрально-сценического или живописного, литературно-художественного и т. д. У нас же до сих пор говорят, как правило, лишь о том, что есть в киноискусстве общего с другими видами искусства, вплоть до подмены, до отождествления одного вида искусства другим (например, определение кинокадра и кинофильма в целом как движущегося цветного изображения по аналогии с живописью).

Чтобы успешно развивать теорию кино, следует обратиться к изучению самого киноискусства, к выяснению его собственных специфических средств и внутренних закономерностей. Перед теоретиками киноискусства стоит ряд неотложных задач по обобщению богатого практического опыта советских мастеров кино.

Сейчас совершенно очевидна, например, нужда в специальных работах по кинодраматургии, вскрывающих специфические особенности литературной основы фильма — киносценария, который, имея нечто общее с драматическими и литературно-художественными произведениями, предназначенными для чтения и постановки на сцене, в то же время качественно отличается от них и требует от автора особого мастерства, особого кинематографического видения жизни.

Особенности работы актера и режиссера в кино, роль музыки в драматургии фильма, значение света как изобразительного компонента в создании кинообраза, особенности колористического решения цветного фильма в отличие от живописи и т. д. — все эти вопросы давно требуют решения.

Предупреждая обвинения в формализме, следует сказать, что здесь все зависит от того, как будет проведен анализ формальных особенностей того или иного вида искусства в каждом данном случае.

Беда формалистов в искусстве состоит в том, что они не понимают различия между художественной формой и изобразительно-выразительными средствами, для них работать над формой значит экспериментировать звуками, красками, словами, безотносительно к содержанию. Между тем собственно художественная форма существует только тогда, когда она оформляет некое содержание. Отрывая форму от содержания, формалисты тем самым разрушают ее. К этому же приводит и отождествление содержания и формы. «Опоязовцы» в свое время, прикрываясь тезисом о неразрывности содержания и формы, заявляли, что форма и есть содержание. Это отождествление точно так же приводило к абсолютизации формы, то есть к тому же самому отрыву ее от содержания.

И. В. Сталин убедительно показал, как отождествление Марром языка и мышления привело к идеалистическому разрыву их. Изучение изобразительно-выразительных средств, их специфики в отдельных видах искусства не должно, разумеется, подменять художественный метод; это изучение есть необходимая подготовительная ступень, без которой нельзя обойтись и о которой никогда не следует забывать. Особенно относится это к подготовке молодых кадров в художественных учебных заведениях. Не овладев всем богатством в области изобразительно-выразительных средств, которое накоплено в классическом искусстве прошлого на протяжении веков, нельзя создать полноценных произведений, достойных нашей эпохи.

Товарищ Сталин учит нас творчески подходить к вопросам теории и практики, непримиримо относиться к догматизму и начетничеству, к схоластике в науке, в особенности в такой науке, как марксистско-ленинская теория.

Гениальный труд И. В. Сталина указывает нам ясный путь развития марксистско-ленинской эстетики. Идя по пути, указанному величайшим мыслителем современности товарищем Сталиным, марксистско-ленинская наука об искусстве достигнет подлинных успехов в своем развитии и сможет внести свой важнейший вклад в создание великого искусства коммунизма.

В. Ждан

# О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ДРАМАТУРГИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ФИЛЬМА

Прошедшие за последние годы научные дискуссии по вопросам философии, биологии, языкознания, физиологии поставили перед научно-популярным кино новые задачи.

Новый этап в развитии советской науки потребовал от мастеров научно-популярного кино не только глубоких научных знаний, но и более высокого мастерства, разнообразия выразительных средств, взыскательного и требовательного отношения к форме популяризации.

Послевоенные годы были годами нового подъема научно-популярного кино. Только за последние два года Сталинскими премиями удостоены фильмы: «Лесная быль», «История одного кольца», «Соперники», научно-популярный киножурнал «Наука и техника». Вышли интересные фильмы по различным вопросам науки, техники, культуры, искусства.

Но на фоне общего подъема как бы заметнее проступают идейно-творческие недостатки, которые существуют в наших научно-популярных фильмах и которые мешают дальнейшему развитию этой важнейшей области советского кино.

«Правда» в статье «Псевдонаучный фильм» о научно-популярном фильме «Человек идет по следу» (5 июля 1951 г.) писала: «Советская научно-популярная кинематография — важное средство просвещения трудящихся. Она обладает большими возможностями наглядно знакомить миллионы людей с достижениями науки, техники и культуры. Ее прямое назначение — способствовать формированию научного, материалистического мировоззрения.

В лучших научно-популярных кинопроизведениях, созданных за последние годы, нашли отражение многие достижения советской науки. Строго научный подход к явлениям жизни сочетается в этих фильмах с правдивым, художественным повествованием».

Характеризуя фильм «Человек идет по следу» как фильм псевдонаучный, не отвечающий задачам научной пропаганды, «Правда» отмечает: «Авторы фильма не воспользовались большим положительным опытом, который уже накоплен мастерами советской научно-популярной кинематографии. В этом фильме нет раскрытия художественными средствами процесса научного познания. Вместо популяризации достижений советской биологической науки фильм воскрешает примитивный описательно-натуралистический подход к явлениям природы».

В статье «Правды» подчеркивается, что сценарий фильма «Человек идет по следу» беспомощен в художественном отношении, лишен стройного сюжета повествования, что авторы фильма проявили «беззаботность, несерьезное отношение к художественным качествам фильма».

Редакционная статья «Правды» наглядно раскрывает всю несостоятельность бытующей еще кое-где (например, на страницах газеты «Советское искусство»), оторванной от жизни и практики точки зрения, согласно которой метод построения научно-популярного фильма должен быть дидактическим, лежащим только в сфере научно-логического мышления. Этим утверждением, по существу, отрицается сам смысл обращения к выразительным средствам искусства кино при популяризации научных знаний, отрицаются художественные качества научно-популярного фильма.

«Популяризатор непременно должен быть художником слова, — писал выдающийся пропагандист естественных наук Д. И. Писарев, — и высшая, прекраснейшая, самая человеческая задача искусства состоит именно в том, чтобы слиться с наукой и посредством этого слияния дать науке такое практическое могущество, которого она не могла бы приобрести исключительно своими собственными средствами»[1]

**Практическое могущество** выразительных средств искусства кино и заключается прежде всего в широчайших возможностях изображения достижений науки, техники культуры в яркой, живой форме, в возможностях ощутимо наглядно показать мир науки в борьбе и движении, дать зрителю не только готовые выводы, но и подвести его к этим выводам, раскрыть перед ним самый способ их достижений, заставить его пройти по тому же пути, по которому шла мысль ученого.

Задачи, стоящие перед научно-популярным фильмом, требуют от автора-сценариста глубины проникновения в конкретный материал науки; он должен увидеть все его связи опосредствования, и только отсюда ( а не наоборот, когда пытаются притянуть к живой науке схемы и каноны, часто подсмотренные в драматургии художественного фильма) итти к форме, к изобразительному решению. А что такое, в переводе на изобразительный язык кино, дидактический метод изложения? Это и есть тот фотографический «описательно-натуралистический подход» к изображаемым явлениям, о котором редакционная статья «Правды» говорит как о псевдонаучном и антихудожественном.

Ошибочность этой точки зрения и все «теоретические» недоразумения, к которым она приводит, проистекают от непонимания принципиальной, качественной разницы, существующей между фильмами научно-популярным и учебным, к которым неправильно предъявляются одни и те же требования.

Нет нужды напоминать о хорошо всем известном различии между учебником и научо-популярной книгой.

Непонимание этого различия и приводит к некритическому, механическому перенесению в научно-популярный фильм узкопедагогических, лекционных приемов и навыков.

Неслучайно сторонники дидактического метода в научно-популярном кино шарахаются от слова «драматургия», ибо сам процесс познания для них—это только цепь фактов, «склад готовых открытий и изобретений», а не арена борьбы, «где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций» (Горький).

Для них жизнь науки, жизнь мысли, практика нашего познания лишены противоречий, развития, всего того, что лежит в основе и определяет собой понятие «драматургического развития» и в научно-популярном фильме. Они не видят в самом процессе познания ни борьбы, ни поэзии, ни героики, ни подвига мысли, именно того, что видел в этом процессе Горький, требуя для его отображения совсем не дидактики, а «образного научно-художественного мышления».

В этом смысле редакционная статья «Правды» очень точно говорит о недостатках фильма «Человек идет по следу», в котором «нет раскрытия художественными средствами процесса научного познания», требуя для создания научно-популярного фильма «строго научного и художественно полноценного сценария».

В связи с этим небезинтересно обратиться к опыту наших писателей, работающих в области популяризации

---

[1] Д. И. Писарев, Литературно-критические статьи, 1940, стр. 183.

научных знаний. Н. Михайлов в статье «Наука, литература, жизнь» («Литературная газета» № 32, 1950 г.) справедливо замечает: «Правильно сосредоточивая свое главное внимание на том, *что* написать, писатели при этом мало обращают внимания на то, *как* написать, вернее, ограничивают это *как* требованиями понятности. Между тем мало достичь понятности — надо, чтобы изложение стало на уровень искусства.

Писатели не всегда заботятся об интересном построении произведения, об его драматургичности. Моя книга «Над картой Родины», например, неискусно построена. Внутри глав есть еще кое-какая конструктивная выдумка, но сами главы идут в шаблонном порядке: о промышленности, о сельском хозяйстве, о транспорте...»

Н. Михайлов не случайно прибегает здесь к слову «драматургичность», ибо оно прежде всего характеризует **развитие** содержания, напоминает о необходимости этого развития, о конструктивной выдумке в процессе изложения в противовес шаблонному перечислению фактов.

Нельзя не согласиться с автором книг «Покорение природы», «Человек и стихия», «Путешествие в атом» писателем М. Ильиным, который в статье «Образ в познавательной книге» пишет: «Каждая познавательная книга должна раскрываться, как широко распахнутые двери в чудесный мир науки... Увлечь читателя, сделать так, чтобы он по доброй воле, а не по обязанности, полез за вами в турбину, в шахту, в дебри инженерных расчетов,— вот первое и главное, что должен уметь автор познавательной книги...

Есть два пути. Один указан нам Горьким и великими мастерами науки. Это путь образного научно-художественного слова. А другой — путь бледной, сухой компиляции, которая рабски копирует чужие мысли, которая боится отойти от буквы научной формулы, потому что не понимает ее духа».

Следовательно, требование строгой научности как основное требование, предъявляемое к научно-популярному фильму, не только не снимает проблемы мастерства, выразительности и яркости изобразительного языка, художественного качества фильма, а наоборот, ставит эти вопросы перед авторами с особой остротой.

## 1

На Втором Всесоюзном совещании молодых писателей Н. Погодин справедливо заметил, что вопросы мастерства понимаются иногда нашими драматургами «шиворот-навыворот»: сначала «мастерство», то есть, в данном случае, прием, схема, а потом — жизнь, подогнанная под прием и схему.

С такого рода пониманием мастерства особенно часто можно встретиться в научно-популярном кино. Больше того, именно здесь это понимание мастерства как бы оправдывалось особенностью сценария научно-популярного фильма; автор-сценарист считал своим долгом драматурга внести в научное содержание занимательный прием, подчинить содержание готовой, заранее задуманной схеме, используя для этой цели затасканные приемы драматургической техники.

Прием и схема, привнесенные извне, должны были, по мысли сценариста, увлечь зрителя внешне интригующим построением действия независимо от содержания. К научному содержанию он часто относился так, как в одном из стихотворений Маяковского упавший в зеленую траву серебряный портсигар, весь в выкрутасах монограмм:

... блестел
в окружающее с презрением:
— Эх, ты, мол,
природа!

Несмотря на то, что лучшие научно-популярные фильмы созданы вопреки такому пониманию мастерства, оно все еще продолжает давать себя знать в той или иной форме в ряде фильмов последнего времени.

В «Лесной были», например, не доверяя естественному и живому течению событий, А. Згуриди вводит эпизод лесного пожара, который не вытекает из существа темы, а лишь искусственно заостряет действие. И весь эпизод пожара воспринимается в фильме как внешний, издалека привнесенный автором прием.

Можно назвать ряд сценариев и фильмов, которые целиком строятся на приемах и схеме, привнесенных извне и годных по существу для решения любой темы.

Возьмем, к примеру, фильм «На Абхазской земле» (сценарий М. Витухновского, режиссер Я. Задорожный). Фильм посвящен жизни и достижениям одного из ведущих колхозов Абхазии.

Но как раскрывается в этом фильме жизнь колхоза?

Вначале авторы знакомят нас с местоположением колхоза, его внешним обликом посредством эпизодически действующего лица — девушки-почтальона.

С письмами и газетами она появляется в различных местах колхоза — в правлении, в хате-лаборатории, библиотеке, на строительстве школы, как бы представляя их зрителю. Когда на этом роль почтальона заканчивается, девушку на экране сменяют приехавшие в колхоз гости. Они знакомятся с хозяйством колхоза, его опытом и достижениями. Глазами гостей «осматривает» жизнь колхоза и зритель. Такой сюжетный прием предопределил и весь внешне иллюстративный ход действия. Жизнь колхоза предстала перед зрителем своей внешней стороной, без внутреннего напряжения и борьбы, без преодоления трудностей, то есть без того, что только и могло составить подлинную основу действия фильма. Надуманная схема обеднила богатейший жизненный материал, к которому авторы подошли как составители альбома фотографий.

Читая сценарий Г. Колтунова «О самых маленьких» (сценарий посвящен вопросам развития и воспитания детей в СССР), ясно ощущаешь авторское глубокое безразличие к научному содержанию и недоверие к его выразительной силе. Автор скользит по поверхности материала, придумывая по поводу тех или иных сообщаемых научных фактов шуточки-прибауточки, выдавая тем самым свое неумение увидеть подлинную занимательность в содержании самой науки, о которой берется рассказывать.

Вот, например, как автор записывает «беседу» отца с двухмесячным сыном:

«Гм-м... Здравствуйте! Что вы скажете о погоде? И что вы думаете — какие шансы у «ЦДКА» и «Динамо» в этом сезоне?»

Такими литературными художествами украшает автор изложение научной темы, так он понимает мастерство сценариста, перед которым стояла задача наглядно и популярно рассказать существо науки о развитии и воспитании ребенка!

Ложное понимание занимательности, якобы вносимой в живое содержание через прием и схему, то есть понимание мастерства «шиворот-навыворот», и привело в данном случае к внешнему украшательству и к вульгаризации.

Ярким примером того, как использование «проверенных» приемов драматургической техники (с целью внешне «заострить» действие) приводит к искажению содержания и порождает фальш, может служить один из эпизодов научно-художественного фильма «Миклухо-Маклай» (сценарий А. Спешнева и В. Волькенштейна).

Речь идет о эпизоде на Новой Гвинее, когда туземец Малу, сомневаясь во власти Маклая над силами природы, задает ему вопрос: «А Маклай может умереть?..»

Действие строится как рассказ старого Маклая: «Я не знал, что ответить. Сказать «нет» — значит обмануть, сказать «да» — значило самому толкнуть их на убийство»... Маклай берет у одного из туземцев тяжелое боевое копье и протягивает его Малу: «Попробуй, может Маклай умереть или нет».

Мгновенье Малу медлит, затем хватает копье и заносит его для удара...

Перед нами поединок силы ума, убежденности, необыкновенной воли ученого и наивной, но опасной для жизни ученого непосредственности туземца.

Эпизод этот, обобщая всю линию поведения Маклая на Новой Гвинее, должен был показать величайшую действен-

ную силу и победу идей ученого-гуманиста, а тем самым многое объяснить нам в действительно удивительной судьбе Маклая.

Но как дальше поступают авторы?

Неожиданно раздается выстрел. Туземец, замахнувшийся копьем на ученого, падает. Маклай ничего не понимает: кто стрелял? Выясняется, что стрелял, «спасая» Маклая, появившийся на острове авантюрист Брандлер.

Интересно задумав эпизод, авторы затем теряют в нем самое главное, выхолащивают его содержание и смысл. Из эпизода, как он решен в фильме, следует вывод: счастливый исход «поединка» определили внешние, случайные обстоятельства.

Так, затасканный и изживший себя прием исказил содержание, привел к ложному выводу вопреки тому, что пытались утверждать авторы и что утверждал сам образ Маклая в фильме.

Стремление к яркому и выразительному действию в научно-популярном фильме — стремление понятное и законное. Еще Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» заметил: «Искусство вернее достигает своей цели, нежели простой рассказ, тем более ученый рассказ: под формою жизни мы гораздо легче знакомимся с предметом, гораздо скорее начинаем интересоваться им, нежели тогда, когда находим сухое указание на предмет».

Но эту форму жизни, которая, по словам Чернышевского, позволяет легче знакомиться с предметом, следует прежде всего искать в самой жизни, в разностороннем и глубоком познании ее. Здесь не помогут никакие заранее подготовленные приемы и схемы, никакие рецепты создания острых конфликтов.

Когда, например, А. Чехов уже зрелым, сложившимся художником приступил к работе над очерками о Сахалине, то он, как свидетельствуют его письма, столкнулся с небывалыми еще для себя трудностями: «Вчера я целый день возился с сахалинским климатом. Трудно писать о таких штуках, но все-таки в конце концов поймал чорта за хвост. Я дал такую картину климата, что при чтении становится холодно».

Но какими средствами Чехов ощутимо воссоздал для зрителей эту картину климата? Воспользовался ли он «секретами» создания таких шедевров, как «Счастье», «Степь» или «Скучная история»?

Нет. Он изучает «горы книг» по истории, этнографии, географии, геологии, метеорологии, биологии, уголовному праву и тюрьмоведению. «Не знаю, что у меня выйдет, — писал он из Сахалина, — но сделано мною не мало. Хватило бы на три диссертации... Я объездил все поселения, заходил во все избы и говорил с каждым... Другими словами, на Сахалине нет ни одного каторжного или поселенца, который не разговаривал бы со мной».

Чехов ищет и находит новую форму повествования, исходя из самой ранее неизвестной ему жизни, проникает в самые затаенные ее стороны как исследователь и только этим путем создает картины сахалинской природы и климата, от которых при чтении действительно становится холодно!

Вот путь подлинного мастерства, когда «форма жизни» вытекает из существа ее, когда для художника, каким бы опытом и мастерством он ни обладал, не существует готовых конфликтов и всяческих секретов, сюжетных приемов и схем.

Неслучайно в научных работах Циолковского, который всегда стремился к наглядной, ясной и вместе с тем лаконично-яркой форме изложения, встречается фраза «хочу быть Чеховым в науке!»

Уменье проникнуть в самое существо научного явления или факта, рассмотреть скрытые, внутренние пружины, приводящие их в действие, уловить законы, которым они подчиняются, характеризует драматургию лучших научно-популярных фильмов последнего времени.

Стремление придать научному изложению «форму жизни», вернее, увидеть ее в самом содержании и тем самым сделать изложение живым, действенным, подвести зрителя к выводам, а не приподнести их в готовом виде, показать в центре изображения событий человека, активно вторгающегося в жизнь природы, закономерно приводит авторов научно-популярных фильмов к сюжетному повествованию.

В самом деле, разве те пути, какими исследователь или изобретатель приходят к цели, разве борьба человека с природой, проникновение в ее сокровенные тайны, познание и подчинение ее человеку, разве, наконец, борьба с различного рода лжеучениями на сложном пути от незнания к знанию не являются действенным и реальным основанием для сюжета научно-популярного фильма?

«В нашей литературе, — писал М. Горький, — не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной книгой. Как этого добиться? Как сделать просветительную книгу действенной и эмоциональной?

Прежде всего — и еще раз! — наша книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенно преодоление трудностей и поиски верного метода.

Науки и техники надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции».

В этих словах как бы выражено основное требование, предъявляемое к сюжету научно-популярного фильма, который прежде всего призван сделать научное изложение действенным и эмоциональным, дать зрителю не только конечные результаты, но и ввести его в самый процесс человеческой мысли и опыта, показать борьбу, преодоление трудностей на пути к достижению цели, где, по словам Горького, конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций. Без этого любой научно-популярный фильм будет произведением безжизненным.

Все это требует от сценариста и режиссера научно-популярного фильма умения подняться над отдельными фактами, глубокого их осмысления, умения рассмотреть, увидеть внутренние законы, которым они подчиняются. Только следуя этим законам и можно создать жизненно правдивый сюжет, в котором отдельные факты, взятые из жизни, будут расширены, углублены, дополнены научным предвидением.

Хорошо продуманный сюжет не позволит авторам распылить свое внимание, увлечься второстепенным в ущерб главному, придаст фильму не только внешнюю, но и внутреннюю целостность, законченность. Именно это как раз и отсутствует в фильме «Человек идет по следу».

«Правда» в статье «Псевдонаучный фильм» неслучайно обращает внимание на отсутствие в фильме связности повествования, на неумение отобрать и запечатлеть главное, существенное, подчинить все основному — научному раскрытию темы: «...все время отвлекаясь от главного, распыляясь на мелочи, идет от первого до последнего кадра лишенное стройного сюжета повествование».

Фильм «Человек идет по следу» может служить убедительным примером того, как разбросанность материала, отсутствие связности повествования, непосредственно отражается на познавательной стороне фильма, затрудняет восприятие, мешает уловить главное, понять существо темы.

Само собой разумеется, сюжет не надо выдумывать, искать его где-то на стороне. Он должен притти от глубокого проникновения в материал.

В научно-популярных фильмах мы часто встречаемся с чрезвычайно занимательными событиями из жизни природы. Но в большинстве случаев авторы, как бы довольствуясь внешней занимательностью выпытанных или подсмотренных в природе фактов, на этом и останавливаются, не развивают их, не обобщают или обобщают только в дикторской речи.

Многие научно-популярные фильмы часто только и запоминаются по тем или иным эпизодам, без достаточно

глубокого их осмысления. А причина этого заключается прежде всего в том, что все стороны фильма не подчинены выражению главной научной идеи, главной мысли, не сосредоточены.

То или иное событие в мире науки или яркие факты, наблюдаемые в природе, сами по себе еще не могут стать сюжетом фильма. Для этого они прежде всего должны быть обобщены.

Авторы фильма «Первые крылья» не только рассказали нам о самом факте изобретения самолета, но через документы и свидетельства как бы восстановили пути мысли ученого, показали, какие препятствия преодолевал он на пути к изобретению. В результате им удалось создать сюжет, который глубоко нас волнует и в то же время сообщает точные научные сведения.

А вот фильм «Русский свет» — о русских ученых, изобретателях электричества.

На экране один за одним следуют точные и яркие научные факты. Но это только цепь фактов, только результаты, воспроизведенные вне развития, вне сложных путей человеческой мысли. Они не развиваются на экране, а скорей «сообщаются» и перечисляются.

Действительный жизненный случай, происшествие или факт могут стать основанием для сюжета большой обобщающей силы, если авторы сумеют увидеть в нем, частном, проявление общего, раскрыть его с этих позиций, творчески дополнить, развить.

Вспомним, например, фильм «Соперники». Казалось бы, в фильме взят частный случай: история роста и воспитания двух орловских рысаков. Но эта конкретная история воспроизводится так, что в ней, как в капле воды, отражаются важнейшие черты мичуринской биологии.

Сообщая ряд общих сведений из истории формирования орловской породы, рассказывая о той длительной и сложной работе, в результате которой она была создана, фильм этот чрезвычайно конкретен. Эту конкретность и придает ему правильно найденный сюжет.

Фильм «Соперники» наглядно свидетельствует о том, что чем больше обобщен и осмыслен научный материал, тем ярче и выразительнее сила его впечатляемости и воздействия на зрителя.



Наука в нашей стране неразрывно связана с практикой. Труд рабочего часто неотделим от труда инженера, исследователя, ученого. Это открывает неисчерпаемые возможности для построения увлекательного подлинно научного сюжета.

Аморфность, драматургическая рыхлость многих научно-популярных фильмов часто объясняется тем, что воспроизводимые в них факты или явления не скрепляются деятельностью человека. Линия человека даже в тех фильмах, где он действует, чрезвычайно пассивна. Она как бы существует вне основного действия и легко от него отделима. Вот почему так легко оказалось возможным отказаться от человека в «Лесной были» или в «Истории одного кольца», когда обнаружилась (в период монтажа) искусственность присутствия и поведения человека в этих фильмах.

Нельзя сказать, что наша научно-популярная кинематография забыла о человеке. Но человек в научно-популярных фильмах, как правило, мало выразителен. Он часто выступает на экране как наблюдатель, экскурсант, как тот же зритель, и поэтому почти никогда не запоминается.

Мы не ощущаем строгой необходимости его присутствия в развитии действия. Больше того, когда А. Згуриди в «Лесной были» или Б. Долин в «Истории одного кольца», как мы уже говорили, отказались от человека, то в композиционном отношении фильмы от этого только выиграли, так как место, которое занимал человек в этих фильмах, лежало в стороне от основной линии развития действия.

А кто из зрителей, просмотрев фильм «Человек идет по следу», призванный рассказать о том, как человек вернул тайге некогда утраченные ею богатства, запомнил об этом человеке? Хорошо запомнились похождения росомахи, в меньшей степени — жизнь соболя и почти ничего не узнал зритель о делах человека. О многих научно-популярных фильмах можно сказать словами Горького, что авторы их любуются вещами, машинами так, как будто они явились в наш мир по своей воле, а не по воле существа, создавшего их.

Само собой разумеется, научно-популярный фильм не может и не должен раскрывать характер человека так, как он может и должен быть раскрыт в фильме художественном. Но показать человека в труде, в творчестве, в деятельности, и не только внешне показать, но и сделать эту деятельность непосредственным содержанием изображаемого — это одно из основных требований, которое мы предъявляем к научно-популярному фильму.

В «Соперниках» люди безыменны. Но деятельность этих людей, их воля, труд, знания, то, как они преодолевают препятствия и трудности, переделывают, улучшают природу, убедительно раскрывают перед нами не только профессиональные черты их характера. Этих людей не выбросишь из сюжета фильма, ибо они — основа его.

В фильме «Человек идет по следу» люди не стали основой сюжета, хотя именно их деятельность и должна была определить, направить сюжет, и фильм композиционно рассыпался. Второстепенное заслонило в нем то, что должно было представить главный, действительно научный интерес.

Природа, окружающая человека, всегда несет на себе следы деятельности человека, характеризуя тем самым и самого человека.

Тимирязев справедливо писал: «Довольно взглянуть на любое культурное растение, любой садовый цветок, любой огородный овощ, чтобы увидать в них направляющую руку и мысль человека».

Это особенно относится к природе нашего времени, когда мы наблюдаем новое, невиданное раньше отношение к природе, которую советский человек изменяет и обогащает.

Направляющую руку и мысль человека мы чрезвычайно ярко и постоянно ощущаем в любом пейзаже нашего времени.

Именно на это обстоятельство обычно и ссылаются, когда утверждают, что в научно-популярном фильме, в отличие от художественного, нас должна интересовать не непосредственная деятельность человека, а ее результаты, отраженные в тех или иных изобретениях, фактах, в новом, преобразованном облике природы.

Действительно, в видовом фильме, например, совсем не обязательно воспроизводить процессы труда или хронику событий, ибо по своему характеру фильм этот и призван рассказывать о новом облике нашей земли, запечатлеть пейзажи, отражающие преобразующую деятельность советского человека. Но когда речь идет о фильмах, посвященных раскрытию законов природы и ее преобразованию или величайшим достижениям человеческой мысли, то ограничивать действие изображением одних результатов значило бы искусственно обеднить выразительные возможности и эмоциональную силу воздействия фильма.

Научно-популярный фильм, как мы уже говорили, должен подвести зрителя к этим результатам, дать ему ощутить живое течение мысли человека и показать человека в непосредственном действии, в труде.

Это, однако, не означает, что в научно-популярном фильме, посвященном, скажем, первому изобретателю самолета Можайскому или учению Мичурина, мы должны воссоздать их образы актерскими средствами.

В фильме «Первые крылья» авторы воссоздали перед нами образ Можайского строго документальными средствами; системой фактов они прежде всего восстановили логику мысли ученого, документально показали те трудности и препятствия, которые ему приходилось преодолевать. В результате в нашем представлении вырос живой облик первого изобретателя самолета.

Вспомните, например, сцену, когда правительственная комиссия в лице трех человек отклоняет изобретение Можайского.

Экран воспроизводит только обстановку этого заседания: стол и три пустых кресла, где когда-то восседали члены комиссии.

Сцена эта настолько обнажает самое существо эпизода, настолько подготовлена и оправдана всем предшествующим развитием действия, что воспринимается как одна из самых эмоциональных в фильме.

Но допустим, что мы увидели бы на экране не пустые кресла, а восседавших в них и соответствующим образом загримированных актёров. Насколько эта игровая сцена была бы для зрителя закономерной и убедительной? Рядом с документальным материалом зритель сразу ощутил бы театральный реквизит инсценированной сцены; исчезла бы и непосредственная достоверность рассказа, историческая правда. Зритель не поверил бы искусственно ожившей сцене, как не поверил в фильме «Кометы» появившейся среди документальных фактов живой фигуре средневекового астронома.

М. Ромм рассказывал, как, работая над документальным фильмом «Владимир Ильич Ленин», он неоднократно пытался ввести в фильм эпизоды с образом Владимира Ильича из художественных фильмов «Ленин в 1918 году» и «Ленин в Октябре» и как эпизоды эти сразу разрывали документальную ткань повествования, убивали правду. Рядом с историческими документами и точными фактами поведение актера, актерский образ воспринимались как назойливые иллюстрации, как имитация правды.

Вот почему, когда М. Ромм в отдельных случаях и прибегал к общим планам батальных сцен из художественных фильмов, то они воспринимались и закономерно занимали свое место в драматургии фильма только как киноцитаты.

Все сказанное, однако, не значит, что только так и должны решаться в научно-популярном фильме образы наших современников.

В фильме «Они видят вновь», посвященном научной деятельности выдающегося советского ученого В. П. Филатова, авторы, например, не только документально зафиксировали ученого за работой, но вместе с тем раскрыли и показали научный смысл его исканий.

Академик Филатов, которого мы видим на экране, — это не фотографическая иллюстрация к научным положениям фильма, а конкретный образ советского ученого, который вошел в наше сознание через документально воспроизводимые на экране дела ученого. Авторы фильма отнюдь не заставляли ученого «играть» перед аппаратом; они показали его в жизненно реальной, рабочей обстановке, но показали не хроникально-фотографически, а в сюжетно-продуманной системе научных фактов, которая и придала живому облику ученого на экране большую выразительную и вместе с тем обобщающую силу.

Когда мы говорим о человеке в научно-популярном фильме, чрезвычайно важно учитывать и еще одно обстоятельство.

Поведение человека неотделимо от живого слова. Строить действие только на одном дикторском тексте, на одном авторском отношении к изображаемому, без живого слова действующего человека было бы, конечно, неверным.

Но воспроизводить на экране служебные реплики или речь, непосредственно связанную с тем или иным изображаемым на экране процессом, речь, имеющую узко профессиональный смысл, значило бы только следовать чисто внешней стороне действия вместо того, чтобы раскрывать значение этого действия.

С другой стороны, вводимые часто в действие для оживления жизненно-бытовые реплики и фразы, не имеющие прямого отношения к теме, как мы уже наблюдали в эпизодах сценария «О самых маленьких», всегда приводят к упрощенчеству и вульгаризации.

Живая человеческая речь, живое слово предъявляют к сценарию научно-популярного фильма свои особые требования. Нельзя, например, дикторский текст переложить на диалог или обратно, не меняя при этом всей композиции сценария. Мало дать человеку на экране слово, надо это слово творчески оправдать, чтобы оно органично вытекало из действия, развивало и продолжало его, чтобы оно было не внешне иллюстративным, а раскрывало внутренние линии развития сюжета.

А для этого необходимо прежде всего, чтобы весь ход сюжета зависел от действующего человека, от его непосредственных действий, труда, мысли, а не от внешних побочных обстоятельств, как это мы наблюдаем в фильме «Человек идет по следу».

Цель, которую ставит перед собой человек в этом фильме, не стала основанием для развития сюжета. Сюжет развивается помимо этой цели (ее авторы просто теряют), а поэтому и человек проходит в фильме где-то на последнем плане, не привлекая к себе внимания и интереса. И в этом одна из основных творческих ошибок фильма.

Неудачу фильма «Человек идет по следу», следовательно, нужно видеть не только в том, что человек в фильме лишен слова (это следствие), а гораздо глубже — в отношении авторов к научному содержанию темы, в отношении к человеку, в понимании его роли в развитии действия-сюжета, когда речь идет о преобразовании природы человеком. Ведь в фильме «Соперники» человек, строго говоря, также лишен слова. Но та цель, которую ставит действующий в этом фильме человек, органически стала основанием для развития сюжета, определив тем самым первенствующее место человека в фильме.

Наша жизнь свидетельствует о всемирно историческом переломе в отношении человека к природе, которую советский человек по великому Сталинскому плану преобразует и обогащает, улучшает и украшает.

Горький говорил: «Все оживает в нашей стране... всюду видишь как разумная человеческая рука приводит в порядок землю, и видишь, что наступает время, когда человек получит право сказать: землю создал я разумом моим и руками моими».

Сегодня советский человек, как никогда раньше, приближает это время.

Рассказать об успехах нашей науки, которая, познавая законы природы, заставляет ее служить народу, об ее важнейших открытиях, исследованиях и достижениях — основная задача научно-популярной кинематографии.

А рассказать об этом художественно выразительно и в то же время научно достоверно она сможет тогда, когда действенной силой сюжета научно-популярного фильма станут преобразующая мысль и труд советского человека.

* * *

Редакционная статья в «Правде» чрезвычайно остро ставит вопрос о повышении научно-художественного качества фильмов, пропагандирующих научные знания, заостряет наше внимание на проблемах мастерства: «В научной кинематографии не могут быть терпимы вульгаризация науки и небрежное отношение к творчеству».

Величественное движение к коммунизму нашего народа, впервые в истории перестраивающего жизнь на строго научных основах, жизнь нашу, необычайно богатую проявлениями лучших качеств творящего и мыслящего человека нельзя только дидактически «пересказывать», изображать равнодушно, бесстрастно.

М. И. Калинин неоднократно напоминал, что воспитательные цели, которые стоят перед нашей пропагандой, вовсе не означают, «что наши газеты и радио обязательно должны стать менее популярными и интересными, что доктрина коммунизма как таковая непременно должна ограничивать их жизненную полнокровность, сочность, многоцветность, яркость и красочность, что их преобладающей формой неизбежно является дидактическое или моралистическое изложение. Ничего подобного! Напротив, именно такой подход, именно марксизм-ленинизм открывает нашим работникам печати и радио неограниченное поле для вдохновенного творчества...» [1].

---

[1] М. И. Калинин, О литературе, Лениздат, 1949, стр. 105.

уклоняется от учебы, от овладения знаниями новой техники, а затем глубоко осознает свою ошибку. Особенно выразителен в этом отношении образ начальника шахты Горового. Вместе со Степаном Недолей проходит он длинный трудовой путь. Его, простого забойщика, советская власть ставит на командный пост начальника шахты. Уже двадцать лет он успешно руководит шахтой. Добрая слава о нем идет по всему Донбассу. И этот честный, прямой коммунист, который в отличие от Васи понимает всю важность технической образованности руководящих кадров, сам добивается, чтобы во главе шахты поставили теперь не его, Горового, не имеющего технического образования, а инженера.

Впервые зрители видят Горового в сцене, когда секретарь обкома Кравцов знакомит его с моделью угольного комбайна и предлагает ему испытать машину у себя на шахте. Вначале Горовой с некоторым недоверием относится к комбайну. «Да, це дило ще треба разжуваты... Та ведь на модели оно все действует», — говорит он Кравцову. Но затем берется за освоение комбайна на своей шахте и успешно решает эту задачу.

В талантливом исполнении артиста В. Меркурьева образ Горового привлекает своим обаянием, самобытностью, кристальной честностью и прямотой характера. Особенно ярко раскрываются эти черты в сцене, когда Сидор Трофимович просит освободить его от должности директора и назначить вместо него главного инженера шахты Андреева. Актер показывает, что нелегко Сидору Трофимовичу расстаться с тем, чему он отдал двадцать лет своей жизни. Видимо, он долго думал над этим, прежде чем переступить порог кабинета секретаря обкома.

Следует пожалеть, что просьба Горового об освобождении его от должности начальника шахты для зрителей явилась несколько неожиданной, недостаточно подготовленной предшествующими эпизодами. В сценарии она была мотивирована более наглядно и убедительно, чем в фильме. Там была сцена, где Сидор Трофимович знакомится по чертежам с угольным струго́м, сталкивается с необходимостью решать сложные вопросы дальнейшей механизации угледобычи и в силу своей неподготовленности вынужден полностью передоверять решение их инженеру. В фильме подобной сцены нет. Вызывает сожаление и то, что образ главного инженера шахты Андреева (О. Жаков), кому передает шахту Горовой и кто должен был бы олицетворять собой черты нового хозяйственника-инженера, дан в фильме настолько схематично и бледно, что остается незамеченным зрителем.

Фильм «Сказание о земле Сибирской», созданный режиссером И. Пырьевым в содружестве со сценаристами Е. Помещиковым и Н. Рожковым, рассказывает о характерном для советского человека стремлении быть полноценным работником на том участке социалистического строительства, где он может принести наибольшую пользу в соответствии со своим призванием и умением.

Герой картины «Сказание о земле Сибирской» офицер Советской Армии Андрей Балашов, вернувшись с Отечественной войны, обнаруживает, что ранение руки лишает его возможности играть на фортепиано, в чем он видел свое призвание. Считая, что теперь для него закрыт путь в искусство, Андрей уезжает из Москвы в Сибирь, чтобы там найти применение своего труда в другой области.

Физическая ущербность Андрея Балашова по существу является только исходной точкой для разработки большой темы о правильной оценке человеком социалистического общества своих творческих возможностей и о том, что корни моральной силы советского человека и его творческих успехов заложены в народе, в народном искусстве, в труде и творчестве для народа. Подлинным советским художником, говорит фильм, является тот, кто отражает дух нашей эпохи, тесно связан в своем творчестве с широкими массами и чьи произведения способны удовлетворить их эстетические потребности и художественные вкусы. В любви народа к его песням и музыке черпает Балашов новые силы для своего творчества.

Андрей Балашов как бы воплощает в себе лучшие черты своего народа: большой интеллект, могучую творческую силу, простоту и благородство чувств.

***

Мастера советского киноискусства неоднократно обращались к колхозной теме и каждый раз находили новые драматические конфликты, новые характеры людей, ибо советская деревня переживает процесс бурного и непрестанного роста.

Если образ середняка «правдоискателя» Никиты Гурьянова из фильма «В поисках радости», вступившего в колхоз только после долгих колебаний, или образ Майданикова из фильма «Поднятая целина», который, вдохновенно работая в колхозе, все же продолжает «болеть» за свое добро, добро единоличного крестьянина, сравнить с образом председателя колхоза Рагулина из фильма «Кавалер Золотой Звезды», то можно наглядно убедиться в том, какие большие изменения за эти годы произошли в характере, психологии советского крестьянина. Хотя о биографии Рагулина в фильме не рассказывается, однако можно составить совершенно ясное представление о его жизненном пути. Рагулин (артист Ратомский) — это Майдаников, вынесший на своих плечах трудности организационного и материального укрепления колхозов и по-настоящему «болеющий» за общественное, колхозное добро. Это рачительный хозяин общественного добра. Он немногословен, но зато каждое его слово весомо и значимо. Он живо откликается на все новое, что направлено на умножение урожая колхозных полей. «Электростанция — дело стоящее. Можно вложить и труд и средства», — решительно заявляет Рагулин на колхозном собрании и на деле становится активным создателем электростанции.

В образе главного героя картины Сергея Тутаринова запечатлен сегодняшний день колхозной жизни и ясно видны черты человека коммунистического общества, складывающегося в настоящей действительности. Вот почему так велика воспитательная сила этого образа.

В облике Тутаринова в талантливом исполнении молодого артиста С. Бондарчука впервые в послевоенной кинематографии дан наиболее типичный представитель молодежи современной колхозной деревни. Его короткая, но вместе с тем содержательная и яркая биография напоминает собой жизненный путь сотен тысяч молодых людей, воспитанных партией и комсомолом. Сын кубанского казака, он окончил среднюю школу и пошел учиться в институт. Но война прервала его образование, и с первого курса института он уходит на фронт. Как горячий советский патриот, Сергей самоотверженно сражается на фронте и получает высокую награду — Золотую Звезду Героя Советского Союза.

Радостно, с большими почестями встретили казаки вернувшегося с фронта своего земляка-героя. Сергей рассматривает свое звание не только как высокую оценку прошлых военных подвигов, но и как большую обязанность и долг перед народом. Он полон дерзновенных мыслей о переустройстве сельского хозяйства родной станицы на новой технической базе.

«Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество...» [1], — говорил А. М. Горький. Этот горьковский принцип лег в основу изображения героя как в литературном произведении, так и в фильме. Тутаринов воплощает в себе творческую волю к непрестанному совершенствованию жизни социалистической деревни. «Жизнь, батя, уже в этом году будет богатая, — говорит Сергей своему отцу. — Только этого мало... Хочется мне, батя, заглянуть в завтрашний день. А ведь завтрашний день, батя, это же коммунизм. Вот вы думаете: закончим мы нашу гидростанцию и осветим мы наши станицы. А как осветим да оглянемся, ведь все надо перестраивать заново».

---

[1] М. Горький, О литературе, изд. 3-е. стр. 472.

Нельзя представить себе Сергея остановившимся и успокоившимся на том, что им достигнуто. Он умеет по-настоящему мечтать и обладает огромной волей, твердым характером для того, чтобы эти мечты осуществить на практике. Мы видим, с каким упорством Сергей добывает лес для постройки электростанции и организует народ на ее строительство, как энергично борется за процветание своего района, за умножение колхозного добра.

Товарищ Сталин, поздравляя участников конного пробега Ашхабад—Москва в 1935 году, писал:

«Только ясность цели, настойчивость в деле достижения цели и твердость характера, ломающая все и всякие препятствия, — могли обеспечить такую славную победу.

Партия коммунистов может поздравить себя, так как именно эти качества культивирует она среди трудящихся всех национальностей нашей необъятной родины» [1].

Именно эти драгоценные качества и запечатлены в образе Сергея Тутаринова.

Заслуга авторов состоит в том, что они смогли показать в картине образно и поэтично не только результаты труда, но и его творческий процесс, и то, как в живой творческой практике растут и мужают новые характеры.

Порывистый и увлекающийся по своей натуре, Сергей иногда поверхностно оценивает жизненные факты и допускает ошибки. На помощь ему приходит опытный партийный руководитель секретарь райкома Кондратьев (артист Б. Чирков). Он предоставляет Сергею полную инициативу. Вместе с тем во всем поведении и поступках Сергея мы ощущаем направляющую руку секретаря райкома. Кондратьев наталкивает Сергея на мысль о том, что при составлении пятилетнего плана колхоза нужно посоветоваться с колхозниками и привлечь актив к обсуждению плана. С его помощью Сергей преодолевает в себе местнические настроения и превращает строительство электростанции в дело чести не одного колхоза, а всего района.

Образ Сергея Тутаринова раскрывается не только в сфере общественной деятельности. Искренняя и большая любовь Сергея к Ирине, так хорошо показанная в фильме, создает полное представление о благородстве и цельности натуры Сергея, о чистоте и искренности взаимоотношений молодых людей. Артистка К. Канаева сумела передать всю глубину большой любви Ирины к Сергею и вместе с тем высокую гордость и достоинство женщины. В фильме лирическая линия, органически вошедшая в общую ткань произведения, делает его более полнокровным и жизненным.

Фильм «Кавалер Золотой Звезды» создан по одноименному роману С. Бабаевского. К литературным образам людей советской деревни кинематография обращалась не впервые. В частности, Ю. Райзман ставил фильм «Поднятая целина» по роману М. Шолохова. Сравнение экранизации этих двух литературных произведений показывает, как обогатились выразительные средства советского кино за последние десять лет. Нельзя сказать, например, что в кинокартине «Поднятая целина» зритель не узнавал бы литературных героев. Большинство образов этого фильма соответствовали своему литературному источнику. Однако о замечательном большевике Давыдове или своеобразном характере Нагульнова мы попрежнему вспоминаем по книге М. Шолохова, а не по кинокартине. Образы же романа С. Бабаевского как бы зажили на экране новой жизнью. В частности образ Сергея Тутаринова приобрел дополнительную силу эмоционального воздействия своей наглядностью и потому запоминается как яркий кинообраз.

***

Кто внимательно проследит процесс зарождения и развития образа нового человека в советском киноискусстве, сможет легко убедиться в том, что из года в год, по мере того как мастера кинематографии все глубже вникали в жизнь, обогащались знаниями советской действительности и овладевали методом социалистического реализма, они все ярче и многограннее раскрывали черты характера нашего современника, находя для этого все новые и новые художественные формы. Образ нового героя становился все более содержательным и одухотворенным.

Правдиво воплощая образы конкретных героев, советское киноискусство, как правило, всегда стремилось не просто скопировать действительность, а раскрыть ее передовое, ведущее начало, показать типический характер человека социалистической эпохи в художественном обобщении, дать образец, которому должны подражать и на примере которого могут воспитываться в духе коммунизма миллионы людей. Другими словами, советское киноискусство всегда ставило и ставит задачу показать тот идеал, то прекрасное в духовных и физических качествах человека, которые характеризуют новую социалистическую эпоху в ее могучих силах и неисчерпаемых возможностях.

Но спрашивается, создан ли уже и может ли быть создан в настоящее время кинообраз идеального героя эпохи социализма или советское искусство в своем непрерывном движении вперед все время, на каждом этапе развития, только приближается к такому образу?

Этот вопрос не представляется праздным: еще совсем недавно, в 1945 году, один из теоретиков кино Бела Балаш в своей книге «Искусство кино» утверждал, что создание идеального образа в киноискусстве — это дело будущего, так как герои советского киноискусства, по его мнению, слишком просты и обыденны.

С точки зрения Бела Балаша это проистекает от того, что «реалист имеет тенденцию подчеркивать больше человеческий, чем героический характер; опыт больше, чем идеал». «Реалист остается объективным, и его чувство не окрашивает его образов». Герою реалистического произведения автор книги противопоставляет романтического героя, который, по его мнению, не является реальным человеком, наполненным определенными идеями, «а идеей, которая воплощается в человеке» [1].

Бела Балаш ошибочно противопоставлял в нашем искусстве реализм революционному романтизму, рассматривая их не как две стороны одного и того же метода социалистического реализма, а как два совершенно самостоятельных стиля, причем первому отводится роль эмпирического копирования действительности и только за вторым признается возможность создания образа идеального героя нашей эпохи. При этом сам идеал положительного героя рассматривается не как обобщение типических жизненных черт характера конкретных советских людей, каждый из которых неповторим в своей индивидуальности и вместе с тем одинаков с другими в своих главных, основных свойствах, а как выражение некоего абстрактного совершенства, представляя тем самым собой, хочет этого автор или не хочет, «рупор эпохи».

В поисках такого неопределенного идеала человеческой красоты автор и оспаривает красоту героев советских кинофильмов.

Такая постановка вопроса об идеальном образе, как о некотором отвлеченном понятии, которое выступает противоположностью жизненной правде, полностью основывается на идеалистической, буржуазной эстетике. Именно буржуазные философы рассматривают художественный идеал и реальную правду как два различных полюса, на одном из которых находится некий совершенный образец, к которому должен стремиться художник, а на другом обыденная неприглядная действительность. Противопоставление красоты искусства правде жизни в буржуазной эстетике является не случайным, оно выражает жизненное противоречие между безобразной капиталистической действительностью и стремлением художника к красоте. В досоциалистическом обществе положительный герой может достигнуть идеала, только противопоставляя себя капиталистическому строю.

---

[1] «Правда» от 25 августа 1935 г.

[1] Бела Балаш, «Искусство кино», Госкиноиздат, 1945, стр. 192—193.

Для советского киноискусства не может быть эстетическим идеалом какая-либо совокупность абстрактных категорий, ибо оно призвано правдиво отразить саму жизнь. Идеал прекрасного советский художник стремится найти в реальном содержании самой действительности, в живых конкретных героях.

В свое время Н. Чернышевский писал: «...красотою в человеке нам представляется то, в чем видим мы выражение жизни, и, в частности, такой жизни, какая очаровывает нас, такой жизни, к которой мы сами чувствуем влечение»[1]. Эти слова помогают нам в уяснении вопроса о прекрасном в кинообразе.

В нашем искусстве подлинно прекрасным образом является тот, в котором наиболее глубоко и правдиво воплотились лучшие черты советских людей, в котором органически слились поэзия и мечта с трудом, общественное благополучие с личным счастьем, идеальное с реальным.

Даже из беглого рассмотрения образов наших современников в фильмах последних лет совершенно очевидно, что прекрасное существует в советской действительности и в кинопроизведениях, наиболее правдиво отражающих ее. Прекрасный художественный образ, соответствуя реальности, является вместе с тем идеалом для советских людей, играющим огромную роль в деле коммунистического воспитания народа.

Нужно сказать, однако, что у нас все же мало насчитывается полноценных художественных образов наших современников, которые отражали бы все богатство и многообразие советской действительности. Даже в очень удачных фильмах о людях наших дней глубоко и художественно выразительно даются образы лишь главных героев, остальные же персонажи, как правило, схематичны, маловыразительны и по существу представляют собой только фон, на котором действуют главные герои.

Не все мастера кино правильно поняли свои задачи и ответственность, которые возлагались на них постановлениями ЦК ВКП(б) о повышении идейно-художественного уровня кинокартин и совершенствования мастерства на основе метода социалистического реализма. Некоторые творческие работники кино плохо изучают жизнь, несерьезно относятся к изображению советских людей на экране. Грубое нарушение жизненной правды допустили авторы фильма «Спортивная честь».

Вскрывая причины неудач этого фильма, «Правда» писала: «Вместо того, чтобы отобрать для фильма наиболее значительное, типичное, что характеризует облик советского спортсмена, и на этом материале строить сюжет, сценаристы взяли банальную схему драматического конфликта, основанную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами».

Ошибка авторов фильма «Спортивная честь» и некоторых других состоит в том, что они пытались раскрыть образ советского человека на основе надуманных, мелких конфликтов, характерных для буржуазного искусства, но ложных в условиях советской действительности. Отсюда советские люди в этих картинах в своем поведении и поступках выглядят маложизненными, неправдоподобными.

В период перехода от социализма к коммунизму, когда все быстрее и интенсивней идет процесс стирания былой противоположности между умственным и физическим трудом, между городом и деревней, казалось бы закономерным, чтобы советское киноискусство, использовав свой богатый опыт прошлого, более широко и правдиво показало в художественных образах новое, что появилось в характере нашего современника. Но пока наше киноискусство еще отстает от высоких требований и возросших культурных запросов советского зрителя. Задача работников кинематографии состоит в том, чтобы глубже изучить нашу советскую действительность, жизнь нашего народа, уверенно идущего к коммунизму, и на основе жизненных наблюдений создавать на экране кинообразы, отражающие нашу замечательную Сталинскую эпоху.

[1] Н. Г. Чернышевский. Избран. философ соч., т. 1, стр. 236, Госполитиздат, 1950.

В. Грачев

# ГОРЬКИЙ И СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО

«Человек по натуре своей — художник. Он всюду, так или иначе стремится вносить в свою жизнь красоту», — писал Горький. В наши дни эти знаменательные слова великого пролетарского писателя, как никогда, звучат с наибольшей силой и убедительностью. Советский человек в полной мере получил все возможности быть художником своей жизни.

Горький с нами. Он наш современник, наш учитель и друг. Основоположник советской литературы, автор бессмертных художественных произведений, Горький в то же время был и выдающимся теоретиком советского искусства.

В своих многочисленных статьях, выступлениях и письмах Горький неутомимо и последовательно направлял писателей и всех работников искусства на широкий путь служения народу. Призывая писателей к тщательному изучению жизни во всех ее проявлениях и к правдивому изображению жизненных явлений, он говорил, что «писатель обязан все знать — весь поток жизни и все мелкие струи потока, все противоречия действительности».

В основе эстетических принципов Горького лежало горячее желание возбуждать в людях действенное отношение к жизни. Включившись в начале века в революционное движение, Горький принес в искусство новые идеи, новый мир образов и, следовательно, новые эстетические принципы. Эти принципы Горького развивались и обогащались под непосредственным воздействием большевистской партии и все возраставшей революционной борьбы рабочего класса.

Формирование эстетических принципов Горького проходило в чрезвычайно сложных условиях острых споров и непрестанной борьбы с представителями различных упадочных направлений разлагающегося буржуазного искусства. Декаденты всех мастей и разновидностей, выполняя заказ буржуазии, отрывали литературу и искусство от жизни, от общественного служения. Они всячески старались увести литературу и искусство от правдивого изображения действительности. Отгораживаясь от жизни, от народа, они замыкались в узкий круг, превращая литературу и искусство в средство развлечения самих себя и «избранных».

«Искусство существует не для художников,— говорил Горький, — а для жизни». Бросая вызов буржуазному обществу и всему сонму декадентов, Горький предсказывал: «Скоро придут иные люди, люди смелые, честные, сильные, скоро!» В 1904 году Горький писал С. Н. Елеонскому: «Вам нужно понять, что самый лучший, ценный и в то же время самый внимательный и строгий читатель наших дней — это грамотный рабочий, грамотный мужик-демо-

крат. Этот читатель ищет в книге прежде всего советов на свои социальные и моральные недоумения, его основное стремление — к свободе в самом широком смысле этого слова; смутно сознавая многое, чувствуя, что его давит ложь нашей жизни, — он хочет ясно понять всю эту ложь и сбросить ее с себя»[1].

Горький упорно учился у Ленина. Именно в идеях Ленина он почерпнул подлинную революционность, которая послужила ему основой для формирования своих эстетических воззрений и помогла создать замечательное первое произведение социалистического реализма—повесть о революционной борьбе рабочего класса «Мать».

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает искусство как отражение жизни общества. Искусство социалистического реализма помогает людям глубоко понять действительность, служит средством политического и эстетического воспитания общества. Эту свою роль оно может выполнять лишь при условии верного отражения с передовых идейных позиций существенных сторон жизни. К этому шел Горький с первых же шагов своего творчества.

Важнейшей задачей искусства социалистического реализма является показ образа нового, передового человека. И Горький на протяжении всего своего творческого пути ратовал за создание такого образа. Еще в период первой русской революции он впервые ввел в литературу нового героя — рабочего, революционера, поднявшегося до высот понимания своей исторической роли в развитии общества. В образе передового рабочего того времени Павла Власова Горький показал закономерности развития и роста самосознания рабочего класса, организованно выступившего на борьбу против своих угнетателей.

«Когда рабочие,— писал В. И. Ленин,— поодиночке имеют дело с хозяевами, они остаются настоящими рабами, вечно работая из куска хлеба на чужого человека, вечно оставаясь покорным и бессловесным наймитом. Но, когда рабочие сообща заявляют свои требования и отказываются подчиняться тому, у кого толстая мошна, тогда рабочие перестают быть рабами, они становятся людьми, они начинают требовать, чтобы их труд не шел только на обогащение кучки тунеядцев, а давал возможность работающим жить по-человечески. Рабы начинают заявлять требование сделаться хозяевами — работать и жить не так, как хотят помещики и капиталисты, а так, как хотят сами трудящиеся»[2]. В повести «Мать» Горький показал, как рабочие перестают быть рабами и заявляют о своих правах стать хозяевами своей жизни.

— Хочу знать правду,— заявляет Павел матери в ответ на ее вопрос, зачем он читает запрещенные книги.

И на следующий вопрос матери, что же он хочет делать, Павел убежденно отвечает:

— Учиться, а потом — учить других. Нам, рабочим, надо учиться. Мы должны узнать, должны понять — отчего жизнь так тяжела для нас.

«Мать» Горького является повестью нового типа в истории не только русской, но и мировой литературы. Здесь впервые показано сознательное участие людей труда в революции и руководящая роль партии, впервые созданы образы людей, соединяющих в себе единственно верное понимание исторических задач народа и способность бороться за эти задачи. Развитие характеров в повести «Мать» совершается в борьбе между отмирающим старым и возникающим новым.

На основе гениального сталинского определения творческого метода советской литературы Горький непрестанно разрабатывал основные проблемы социалистического реализма, отстаивая принципы большевистской партийности литературы, неуклонно борясь против буржуазного объективизма.

Всемирно историческое значение творчества Горького наиболее полно охарактеризовано в словах, сказанных на похоронах Горького В. М. Молотовым: «По силе своего влияния на русскую литературу Горький стоит за такими гигантами, как Пушкин, Гоголь, Толстой, как лучший продолжатель их великих традиций в наше время. Влияние художественного слова Горького на судьбы нашей революции непосредственнее и сильнее, чем влияние какого-либо другого нашего писателя. Поэтому именно Горький и является подлинным родоначальником пролетарской, социалистической литературы в нашей стране и в глазах трудящихся всего мира».

В своих теоретических высказываниях по вопросам литературы и искусства Горький неизменно требовал от художников, чтобы они в своих произведениях наделяли человека труда высокими и благородными чувствами, чертами подлинной красоты и творческого горения. Лишь в социалистическом обществе, утверждал Горький, возможно полное освобождение человека и предоставление ему всех возможностей для расцвета и проявления всех его положительных качеств и творческих способностей. Только в условиях социализма человек сможет «изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он — человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный»[1].

Высказывания Горького об искусстве и литературе имеют непосредственное отношение и к киноискусству. На протяжении всей своей творческой жизни Горький живо интересовался кинематографом с первых дней его возникновения. Его высказывания о кинематографе общеизвестны.

Горький сам работал над сценариями, ряд его литературных произведений экранизирован. Их анализ должен явиться интересной темой больших и несомненно очень важных исследовательских работ.

Нас же в данном случае интересует вопрос о влиянии творчества Горького и его теоретических высказываний об искусстве и литературе на искусство кино и в особенности на кинодраматургию. Нам хочется поставить вопрос о том, как эстетические принципы Горького претворяются в советской кинематографии. Об этом в нашей литературе говорилось очень мало.

Еще в 1896 году Горький заявил о кинематографе, что «этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение». Однако, предсказывая кинематографу «широкое распространение», Горький с сожалением признавал, что в условиях буржуазного общества кинематограф не будет направлен в сторону общественного служения — он будет использован ловкими дельцами в коммерческих целях и принесет народу больше вреда, чем пользы. Прогноз Горького оправдался. Спустя два года, он с возмущением писал о том, какие пошлые картины изготовляют и показывают кинодельцы публике.

В 1915 году Горький дал развернутую характеристику кинематографу и определил с точки зрения своих эстетических взглядов его будущее. «Я одобряю,— писал он,— кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, когда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока»[2].

Горький видел в кинематографе сильное и действенное оружие духовного воздействия на людей, но понимал, что для правильного его использования требовались другие социальные условия — нужно было, чтобы кинематограф находился в руках народа. Великая Октябрьская социалистическая революция вырвала кинематограф из грязных рук торгашей и превратила его в самое массовое и любимое народом искусство, искусство социалистического реализма.

---

[1] Журнал «Звезда», № 10, 1938, стр. 227.
[2] В. И. Ленин, Соч. т. 4, стр. 290.

[1] М. Горький, О литературе, 1937, стр. 157.
[2] Газета «Театр» от 24 ноября 1915 г.

Горький писал, что «советская литература создает свою эстетику на основах эпического героизма трудовых процессов и основах классовой борьбы, а после победы в этой борьбе — основанием эстетики послужит борьба с природой» [1]. Углубляя и обогащая свои эстетические принципы, Горький ставил и решал проблему утверждения в искусстве и литературе нового героя — человека революционной мысли и трудовых подвигов, истинного и единственного хозяина жизни, то есть того, кто ее строит.

Общественная жизнь всегда представляет собой непрерывный процесс борьбы нового со старым, нарождающегося с отживающим. И искусство только тогда может быть подлинно реалистическим, когда оно отражает победу нового, прогрессивного над старым, деградирующим.

В своих эстетических суждениях Горький выводил сущность прекрасного из конкретно исторической деятельности людей, целиком подчиненной революционному переустройству жизни на новых, социалистических началах. «Социалистический реализм,— писал Горький,— утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [2].

Эстетические воззрения Горького имели большое влияние на советское киноискусство еще в самом начальном периоде его развития. Не случайной была попытка мхатовцев в 1919 году экранизировать повесть «Мать» — первое произведение подлинно социалистического искусства. Правда, попытка эта не увенчалась в то время успехом. Постановщик фильма А. Разумный не сумел раскрыть всего богатства идей, заложенных в этом произведении. В то время у мастеров киноискусства еще не было достаточного опыта в создании образов людей революционного действия, и фильм исказил социально-исторический смысл изображенных в повести событий.

Позже, в 1925 году, кинодраматург Н. Зархи и кинорежиссер В. Пудовкин подошли к экранизации повести «Мать» с подлинно реалистических позиций. Тщательно изучив исторические события и глубоко проникнув в идейную сущность произведения, они передали в фильме жизненную правду, которая заключена в повести. Экранизацией повести «Мать» В. Пудовкин разрушил старые эстетические каноны, в центре фильма становился образ нового человека — революционера, через переживания и действия которого правдиво показывалась жизнь и борьба рабочего класса. Фильм «Мать» — выдающаяся творческая победа тогда еще молодого кинорежиссера В. Пудовкина — имел для всего советского киноискусства подлинно новаторское значение.

Мастера советского киноискусства стремятся в своем творчестве следовать горьковским традициям. В сценариях и фильмах последних лет запечатлены важнейшие события в жизни нашей страны, показан культурный и политический рост советских людей, беззаветно отдающих все свои силы и способности делу строительства коммунизма.

Горький показывал всем советским писателям и работникам искусств пример того, как надо работать над художественным произведением. «Всякая работа требует мастера», — говорил он. Горький особо обращал внимание писателей на творчески сложный процесс создания образа положительного героя. Забвение указаний Горького в этом важнейшем, решающем успех художественного произведения вопросе неизбежно приводит писателя, художника к неудачам и ошибкам.

Горький учил мастеров советского искусства, чтобы они в образах героев показывали силу и красоту человека, стремление к мужеству и благородным поступкам, чтобы герой активно действовал бы против всего реакционного, косного, отмирающего в жизни. Именно по такому принципу создавались Горьким образы Нила и Павла Власова.

Горький писал Пятницкому: «...моя задача — пробуждать в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни — самое лучшее, самое значительное...» [1]

Создавая образы передовых людей нашего времени, художник должен показать в советском человеке все «то хорошее, то действительно важное и ценное, что он несет в жизнь, для того, чтобы дать ему возможность расти с еще большей быстротой, чтобы это хорошее отражалось в жизни еще более значительно, чтобы оно приблизило ту победу, к которой мы стремимся и которую мы одержим» [2].

Кто из советских писателей, драматургов и художников не испытал на себе благотворного влияния Горького?

В своих воспоминаниях о Горьком П. Павленко писал: «Вечера в доме Горького были школой огромного значения для нас, писателей. Столько, бывало, узнаешь за чаем или ужином, что потом и самому становится непонятно, как можно было жить, не зная стольких необходимых и необыкновенных вещей. Горький собирал ученых, писателей, живописцев, людей практической жизни — это была академия узнавания, обмена опытом, академия дерзких планов и проектов» [3].

Наиболее ощутимо плодотворное влияние эстетических принципов Горького, по нашему мнению, в творчестве таких выдающихся мастеров киноискусства, как М. Чиаурели и П. Павленко. При просмотре их замечательных фильмов «Клятва» и «Падение Берлина» у зрителя возникает законное чувство гордости за советского человека, и возникает оно прежде всего из «удивления перед его творческой энергией, из взаимного уважения людей к их безграничной, трудовой коллективной силе, создающей социалистические формы жизни, из любви к партии, которая является вождем трудового народа всей страны и учителем пролетариев всех стран» [4].

Невольно вспоминаются эти замечательные слова Горького, когда видишь, с каким мастерством отражает фильм «Клятва» нашу социалистическую действительность, массовый героизм советских людей, величие процессов строительства новой жизни.

М. Чиаурели и П. Павленко нашли в своем творческом арсенале такие изобразительные средства, которые позволили им охватить и передать огромной исторической важности события в нашей стране, показать людей в их творческом трудовом порыве и раскрыть ведущие черты прекрасного будущего.

В следующем замечательном кинопроизведении — фильме «Падение Берлина» — М. Чиаурели и П. Павленко еще смелее и увереннее идут по намеченному пути творческих поисков в показе грандиозных событий и обрисовке преданных Родине советских людей. Тема единства вождя с народом и борьбы за мир в этом фильме ощутима в любом эпизоде, в любом проявлении характера героя — советского человека.

Наши кинодраматурги все более успешно овладевают сценарным мастерством, изо дня в день повышая идейно-художественное качество сценариев. Написанные за последние годы сценарии на современные темы — «Клятва» и «Падение Берлина» М. Чиаурели и П. Павленко, «Третий удар» А. Первенцева, «Сталинградская битва» Н. Вирты, «Суд чести» А. Штейна, «Сельская учительница» М. Смирновой, «Академик Иван Павлов» М. Папавы, «Донецкие шахтеры» Б. Горбатова и В. Алексеева — сви-

[1] М. Горький, О литературе, 1937, стр. 113.
[2] Там же, стр. 472.

[1] «Горьковские чтения», изд. Академии наук СССР, 1940, стр. 169—170.
[2] М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, стр. 181.
[3] Журнал «Знамя» № 6, 1951.
[4] М. Горький, Литературно-критические статьи, стр. 555.

детельствуют о несомненном творческом росте наших кинодраматургов, которые широко и полно раскрывают лучшие моральные свойства советских людей, прославляют величие происходящих событий в нашей стране.

Горький беспощадно бичевал деградирующее буржуазное искусство и всю буржуазную цивилизацию. «Вы подумайте, — возмущенно писал он, — как все это глупо и постыдно: наша прекрасная планета, которую мы с таким трудом научились украшать и обогащать, — почти вся наша земля в жадных руках ничтожного племени людей, которые, кроме денег, ничего не умеют делать. Великолепную творческую силу — кровь и мозг ученых, техников, поэтов, рабочих, создающих культуру, нашу «вторую природу», эти туповатые люди превращают в желтенькие кружочки металла и в бумажные полоски чеков. Что, кроме денег, создают капиталисты? Пессимизм, зависть, жадность и ненависть, которая неизбежно уничтожит их». И вслед за этим Горький делает вывод: «истинная цивилизация и быстрый рост культуры возможны только при условии, если политическая власть всецело принадлежит трудовому народу, а не паразитам, живущим за счет чужого труда»[1].

Красоту жизни Горький видел в героических устремлениях людей к созданию наилучших условий жизни, в творческом созидательном труде рабочего, инженера, ученого, поэта, художника на благо народа. В условиях буржуазного общества, в условиях эксплуатации и рабского унижения человека такая красота жизни невозможна. И Горький, борясь против мерзостей буржуазного общества, неустанно призывал советских писателей, драматургов и художников средствами искусства беспощадно разоблачать и изобличать звериную мораль капиталистов, продажность и лживость их литературы и в особенности прессы, находящейся в услужении денежных королей.

Мастера советского киноискусства, повседневно испытывают на себе благотворное влияние Горького, успешно продолжают традиции великого художника и гуманиста, своим творчеством возвеличивая людей труда и обличая растленную мораль буржуазной цивилизации. За последние годы мастера советского киноискусства создали целый ряд кинопроизведений, посвященных разоблачению капиталистической системы, которая «все более откровенно и нагло становится системой бандитизма, а условия быта принимают характер ничем не прикрытой анархии».

Сценарии и фильмы «Русский вопрос» М. Ромма по одноименной пьесе К. Симонова, «Заговор обреченных» Н. Вирты и М. Калатозова, «Встреча на Эльбе» Бо. Тур, Л. Шейнина и Г. Александрова, «Секретная миссия» К. Исаева, М. Маклярского и М. Ромма с неопровержимой достоверностью раскрывают перед зрителем существенные стороны капиталистической действительности — паразитизм, человеконенавистничество, аморальность и гангстеризм господствующих классов. «Человечество не может погибнуть от того, — писал Горький, — что некое незначительное его меньшинство творчески одряхлело и разлагается от страха перед жизнью и от болезненной, неизлечимой жажды наживы. Гибель этого меньшинства — акт величайшей справедливости, и акт этот история повелевает совершать пролетариату».

Наша советская действительность непрерывно выдвигает перед искусством социалистического реализма все новые задачи отражения трудового героизма и прославления советских людей, строителей коммунистического общества.

В раскрытии темы трудового героизма Горький видел основную творческую цель социалистического искусства, ибо прекрасное в жизни, не раз говорил Горький, есть прежде всего преобразующая деятельность людей, их борьба за создание совершенных форм жизни.

Советское киноискусство питается богатейшими источниками коммунистического строительства. Но только тому в полной мере доступны эти источники, кто сам принимает в строительстве непосредственное и активное участие. Только в результате деятельного участия в строительстве коммунизма и на основе тщательного изучения жизни могут быть созданы реалистические произведения, содержащие в себе передовые политические и эстетические идеи.

Исторические постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам значительно усилили позиции киноискусства. Об этом свидетельствует ряд замечательных кинофильмов, созданных за последние пять лет мастерами кино.

На основе метода социалистического реализма в нашей стране развивается самое передовое, самое высокоидейное и высокохудожественное в мире искусство, объединяющее энергию и волю людей для борьбы за коммунизм.

Партия во всю ширь ставит перед работниками киноискусства вопрос о повышении художественного мастерства, о накоплении знаний, о создании образов любимых народом героев современности, о большем охвате действительности, богатой событиями и величественной своим содержанием.

---

[1] М. Горький, В Америке, ГИХЛ, 1949, стр. 81.

Вс. Пудовкин

*Народный артист СССР*

# Система Станиславского в кино

Развитие нашей кинематографии на протяжении всей ее истории всегда было тесно связано с великими традициями русского искусства, того передового искусства, которое жило прежде всего интересами своего народа.

К ряду людей, продолжавших и развивавших эти традиции, принадлежит и Константин Сергеевич Станиславский.

Создавая вместе с В. И. Немировичем-Данченко свой театр, Станиславский хотел назвать его «Народным Художественным театром», и лишь по соображениям цензурного порядка, чрезвычайно осложнявшего разрешение пьес для народных театров, он согласился назвать свой театр просто «Общедоступным», сохранив, однако, и в этом названии свое стремление связать искусство и народ.

Это стремление Станиславского сделать искусство достоянием народа дает ключ к пониманию мощного и бессмертного начала, заложенного в его многолетнем труде, продолжающем до сих пор давать драгоценные плоды не только в искусстве нашего театра, но и в искусстве вообще и в частности в искусстве кинематографа.

Станиславский мечтал создать и создал реалистический театр. Все замыслы художника, вся его интуиция были направлены к тому, чтобы вырваться из-под власти штампов актерской игры.

Многие театры изживали себя, питаясь только накопленными долговременной практикой приемами. Эти омертвевшие приемы актерской игры были похожи на жизнь так же, как похожи экспонаты музея на реальную действительность, которую он представляет.

Станиславский не занимался разбором и критикой этих мертвых приемов, как делали это другие режиссеры, с тем, чтобы выбрать для себя наиболее приемлемые и создать их механическими комбинациями различные «направления» и «стили» игры. Он поставил себе задачей отыскать такие пути актерской работы, которые всегда приводили бы театр к живому отображению действительности.

Для этого всю силу своего творческого анализа Станиславский прежде всего направил на тщательное исследование источников, которые лежат в основе работы актера над ролью и над самим собой в процессе создания сценического образа.

Если кто-либо до Станиславского занимался подобными вопросами, то в подавляющем большинстве случаев дело ограничивалось либо изложением субъективных ощущений, либо формулировкой самых общих положений, носивших более поэтический, чем научный характер.

Огромная заслуга Станиславского заключается именно в том, что результаты его теоретического анализа, всегда тщательно проверяемые на живом опыте, давали ряд объективных положений, могущих служить основой для планомерной и плодотворной работы каждого актера и каждого режиссера, независимо от индивидуальных особенностей их характера и таланта.

Важно отметить, что Станиславский никогда не отрицал того, что было создано до него в старом театре. Но он сумел с полной убедительностью раскрыть, что достижения отдельных исключительно талантливых людей не являлись результатом правильного воспитания актера, а были единичной победой исключительной одаренности.

Собирая и исследуя примеры выдающейся театральной игры, Станиславский старался вскрыть сущность и причины отдельных удач и вывести из этого исследования объективные законы, пригодные для систематического воспитания всех актеров вообще.

Кинематограф, тесно связанный как с театральным искусством, так и с литературой и живописью, естественно принял основные положения учения Станиславского и продолжает их плодотворно развивать.

Несмотря на то что Станиславский непосредственно кинематографом не занимался, ему пришлось в своей театральной работе столкнуться с рядом задач, которые смогли получить свое полное разрешение только в искусстве кино.

Я вспоминаю рассказ Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве» о премьере пьесы «Гибель «Надежды» в Первой студии Художественного театра. Пьеса была поставлена и сыграна в зрительном зале, настолько маленьком, что зрители оказывались в непосредственной близости к играющим актерам. Все полутона и тончайшие нюансы актерской игры приобрели неожиданно решающее значение. Внешняя подчеркнутость театрального жеста и интонаций в силу сближенности зрителей и актера исчезли. Необычное для театра интимное общение актера со зрителем давало новое, особое ощущение глубокой задушевности и простоты. Актеры как бы получили возможность вести себя так, как ведут себя люди в реальной обстановке.

Спектакль поразил Станиславского именно этой предельной приближенностью к реальной жизни. Он открыл ему новые возможности изменения прежних театральных форм, еще большего превращения театрального зрелища в непосредственное отражение жизни.

Станиславский хотел перенести опыт Первой студии на большую сцену Художественного театра. Но неожиданно это оказалось невозможным.

Студийный спектакль, созданный в маленьком помещении, буквально перестал быть слышимым и видимым в зале, рассчитанном на сотни зрителей. Прелесть интимного общения со зрителем не могла возникнуть в таком

зале, требовавшем повышенного напряжения голоса и подчеркнутой яркости жеста.

Этот случай как бы указал Станиславскому границы, которые нельзя переступить, отображая жизнь в форме массового театрального зрелища. Станиславский решил искать пути полного слияния живого реалистического поведения актера на сцене с неизбежно подчеркнутой театральной его выразительностью. Он не знал, конечно, что все найденное в интимном спектакле Первой студии, невозможное для актерской игры на большой театральной сцене, являлось полностью возможным в новом искусстве кинематографа.

Кинематограф приближает зрителя к актеру и одновременно расширяет зрительный зал до пределов целого мира.

Стремление Станиславского приблизить искусство актера к возможно более верной и тонкой передаче жизни человека не однажды наталкивалось на ограниченность возможностей театрального зрелища.

Станиславский рассказывает, как однажды он, увлеченный желанием вести себя на сцене совсем так, как в жизни, попробовал ввести в свою игру долго длившуюся паузу, наполненную сложной внутренней жизнью. Он вспоминает, как он долгое время просидел на скамье, находившейся на первом плане, у самой рампы, и искренне пережил и перечувствовал многое. Но, конечно, зритель почти ничего не узнал об этом. Зрителю помешало пространство, отделявшее его от актера.

Если бы эту игру Станиславского сняли вплотную приближенным киноаппаратом, зритель наверняка увидел бы на экране в тончайшей мимике лица, в игре глаз все то, что Станиславский мечтал ему передать.

Станиславский всегда очень остро чувствовал глубокую связь любой частности с общим широким течением жизни. В работе он всегда искал эту связь и, отыскав, утверждал ее, как основное условие правдивости отражения реальной жизни.

Стремление создать декорации и обстановку наиболее похожими на реальную действительность часто ставились Станиславскому в вину, как ненужное внесение в театр излишнего натурализма.

Это обвинение неверно по существу. Станиславский как великий художник всегда стремился в своем художественном обобщении слить в одно связное целое жизнь людей окружающей их действительностью. Реалистичность игры актера непременно требовала возможно большей реалистичности окружающей обстановки.

Но со свойственным ему острым чутьем художника Станиславский понимал и невозможность для театра итти по этому пути дальше тех границ, которые перед ним ставили чисто технические возможности сцены.

В воспоминаниях Станиславского есть рассказ о том, как, приехав с труппой в Крым и гуляя однажды в парке, он неожиданно увидел почти точное подобие декорации одной из сцен «Месяца в деревне». К. Станиславскому и О. Книппер захотелось сыграть свою сцену в подлинной жизненной обстановке. Но, произнеся первые фразы, оба остановились. Театрально условная игра, которую они выработали на сцене, пришла в такое резкое противоречие с реальной обстановкой, что тонкие художники сразу почувствовали невозможность продолжать ее.

Здесь снова Станиславский столкнулся с границами, определяющими реалистические возможности театрального актера, еще не зная о том, что новые, более широкие возможности лежат уже за пределами театрального зрелища, на путях будущего развития кинематографа. Игра киноактера в предельном приближении к обычному жизненному поведению человека может быть органически слита с естественностью реального пейзажа, с большой точностью передаваемого экраном.

Следует заметить, что кинематограф, непосредственно рождаясь из театрального искусства, вместе с тем в своем развитии отходит от жанра драмы и приближается по существу к роману.

И театр пробовал отходить от литературной формы драматического произведения, сложенного в основном из диалогов. Но попытки ввести в театральный спектакль широкий охват действительности во времени и пространстве, свойственный роману, приводили к чисто формалистическим результатам. Частая смена коротких описательных сценок, нагромождение сложных конструкций, долженствующих условно изображать площадки для быстрой переброски действия в различные места, и прочие сугубо условные символы и знаки, которыми режиссеры пытались заменить реалистическую простоту живописных декораций, в конце концов не могли существовать рядом с реалистической игрой актера.

Стремление заменить драму театрализованным романом в своих крайних формах приводило к созданию псевдоноваторских произведений, которые не только не двигали искусство театра вперед, но попросту разрушали его.

Вместо того чтобы развивать реалистические тенденции в пределах возможностей театра, режиссеры-формалисты изобретали новые ненужные условности, превращали театральное зрелище в жонглирование условными знаками.

В кинематографе дело обстояло совершенно иначе.

Зрелище, носящее характер романа, неосуществимое в театре, оказалось возможным в кинематографе. Именно кинематограф дал художнику-реалисту много новых возможностей более непосредственного отображения живой действительности.

Для актеров реалистического театра кинематограф оказался широкой дорогой развития их искусства создания образа живого, реально существующего человека.

Основы для этого развития реалистической актерской игры были даны в многолетнем труде Станиславского.

Станиславский был первым ученым в театре, который вооружил и себя и актеров мощным методом глубокого и острого анализа и который соединил глубокую аналитическую работу с правильным и последовательным экспериментом.

Аналитическая работа в области театра производилась и раньше театральными критиками и теоретиками. Но каждое аналитическое исследование плодотворно только тогда, когда результаты его синтезируются в живом эксперименте и проверяются этим экспериментом. Абстрактные построения, добытые аналитическим путем, непременно должны проверяться живым опытом. Это и делал Станиславский.

Станиславский всегда настаивал на том, чтобы каждый из его учеников никогда не прерывал работы над собой, чтобы он всегда продолжал экспериментальную работу, связанную с найденным им методом.

Говоря о том, что актер должен непрерывно работать, Станиславский вовсе не подразумевал под словом «работать» слово «играть». Одна игра не охватывает всей непрерывной практической деятельности, которой требовал Станиславский. Он требовал от актера непрерывного совершенствования во всех формах творческой деятельности, в том числе и в исследовательской и в общественной.

Значение закономерностей творческого процесса, установленных Станиславским, особенно велико потому, что они дают возможность работникам всех отраслей искусств сознательной систематической работой приходить к тем результатам, к которым в прошлом приходили только исключительно одаренные люди чисто интуитивным путем.

Работа Станиславского, в которую он вовлек огромное количество своих учеников, оказалась необычайно плодотворной не только для театра, но и для смежных искусств, в частности, и для кинематографа.

Однако применение методики Станиславского в кинематографе должно заключаться не в прямом заимствовании результатов, достигнутых в области театра, а в дальнейшем ее развитии в новых технических условиях — более сложных и богатых.

Непосредственная встреча искусства кинематографа с театром произошла естественным путем прежде всего через актера.

Так произошла и лично моя непосредственная встреча с театральным искусством в самом начале моей самостоятельной режиссерской деятельности в кинематографе.

Среди большого количества актеров различных театральных школ актеры, воспитанные Станиславским, оказались для меня наиболее близкими. В них я видел то, что мне казалось самым важным для реалистического искусства.

Я должен сказать, что два человека, творившие в различных областях искусства, всегда остаются для меня соединенными в единый образ. Это — Лев Толстой и Станиславский.

Толстой был для меня огромной, решающей школой, которая воспитала во мне умение видеть людей глазами художника, помогла мне понять, до какой глубины и точности совпадения с реальной жизнью может художник довести образ.

Гигантская сила объективности Толстого сказалась в том, что каждый его персонаж живет жизнью и мыслями не Толстого, а своими собственными. Персонажи рожденные художником, отделены от него, как существа, самостоятельно мыслящие и существующие.

Когда я сам пошел по пути художника-реалиста, когда я попытался придать образам, зародившимся в моем воображении, убедительность, отдельность и самостоятельность существования, то вдруг оказалось, что великий реалист, работающий в области театрального искусства, — К. С. Станиславский — дал мне в руки для этого свой метод.

Слияние опыта двух великих реалистов в области литературы и театра вооружило меня.

Конечно, я не мог тогда еще определить свое стремление к реализму как к искусству, которое не только отражает действительную жизнь, но и принимает непосредственное активное участие в этой жизни.

К началу своей самостоятельной работы я пришел уже с внутренним ощущением того, что кинематограф как никакое другое искусство близко подходит к прямому отражению действительности. Я хорошо понимал, что между живой действительностью и отражением ее в театральном спектакле лежит целое поле сценических условностей. Я понимал, что эти условности совсем не обязательны в искусстве кино.

Вот почему мои первые поиски в кинематографе были направлены на то, чтобы всячески избавляться от ненужных киноактеру условностей театральной техники.

Естественно поэтому, что система Станиславского, которая воспитывала актера в поисках реального, жизненного, лишенного формалистических условностей отображения жизни, оказалась той школой, которая органически связывала для меня искусство театра с искусством кинематографа.

Очень важной также стала для меня реальная среда, которая окружает актера. С первых шагов я не взлюбил искусственно построенной декорации. Я сразу почувствовал в кинематографе его возможности творчески вбирать в себя прелести огромного богатства живой среды, в которой могут действовать актеры — живые люди.

Поиски предельно реалистического зрелища столкнули меня сначала с актерами МХАТ, а потом и с основными принципами их школы.

Познакомившись с методом воспитания актера, созданным Станиславским, я понял, что этот метод следует отделить от суммы приемов, которые он рождал в связи с особыми условиями театра. Я увидел, что многие из этих специфически театральных приемов оказались чуждыми природе кинематографа, но существо самого метода Станиславского, именно и определившее его как великого художника-реалиста, оказалось полностью необходимым для искусства кинематографа.

Основой этого метода является прежде всего практическое разрешение задачи неразрывной связи создаваемого образа с реальным внутренним миром актера как живой личности.

Никем не изученный и поэтому непонятный процесс, обозначаемый чрезвычайно отвлеченным словом «перевоплощение», способность к которому якобы свойственна только гениальным людям, был подвергнут Станиславским глубокому анализу. Результатом этого анализа, связанного с беспрерывным живым опытом, явилось то, что режиссер и актер смогли сознательно, путем тщательной последовательной работы приближаться к великой правде актерской игры, всегда покоряющей зрителя, которая ранее связывалась либо со случаем, либо даже с божественным вдохновением.

К тому времени, когда я начинал работать в кинематографе, учение Станиславского и его школа достигли уже высокого развития.

Мои первые шаги были по существу дилетантской попыткой применить в кино основные принципы работы Станиславского с актером. Очень часто, сталкиваясь с отдельной задачей в постановке моей первой картины, я вдруг понимал, что для решения этой задачи необходимо применить то или иное положение Станиславского, относящееся к театральной работе.

Прежде всего мне пришлось заняться одной из основ системы Станиславского — учением о переживании. Мне было ясно, что это учение устанавливает реальную связь между личным внутренним миром художника, который им самим воспринимается как живая реальность, и теми чувствами и мыслями, которыми должен быть наполнен создаваемый им образ.

Под «переживанием» Станиславский подразумевал процесс, протекающий во внутреннем мире актера. Он превосходно знал, какая глубокая пропасть существует между умозрительным описанием внутренней жизни образа, которое создается режиссером и актером в процессе обдумывания роли, и фактом живой игры на сцене, между хотя бы и очень ясным представлением о том, что нужно сделать, и самой игрой.

Каждый актер и каждый режиссер знают, как труден первый шаг от воображаемого к реальному, как труден переход от представления того, что нужно сделать, к тому, как это сделать. Гений Станиславского проложил методологические пути для этого перехода. Прежде всего необходимо найти возможность реального переживания каждого куска роли.

Но как притти к этому переживанию? Станиславский требовал, чтобы актер жил в роли так, как он жил бы в жизни, если бы он был тем самым человеком, образ которого он должен создать. Понимание актером роли должно быть превращено в непосредственное ощущение себя в образе, мысли о чувстве — в самое чувство.

Естественно, что первые шаги, которые может сделать актер в этом направлении, должны быть связаны с миром его личного опыта, чувств, воспоминаний о том, как он себя вел в тех или иных случаях своей жизни, подобных изображаемым.

Связать мир своего внутреннего опыта хотя бы первичными, пусть временными связями с тем, чем должен жить задуманный образ, является совершенно закономерным и необходимым процессом, который перебрасывает первый мост между работающим над собой актером и создаваемым им образом.

Если актер хоть на мгновение полностью зажил каким-то куском своей роли, он непременно испытает радость удачи, столь необходимую для всякого художника. Творческому человеку нужно не только понять, но и внутренне ощутить удачу, для того чтобы двигаться вперед.

Радость удачи появляется у актера всегда, когда он хоть на краткий момент испытает полное ощущение свободы, которое дается полноценной жизнью на сцене. Самый простой путь к этой радости лежит через поиски в жизни задуманного образа моментов, совпадающих с индивидуальным, личным миром актера и требующих работы воображения. Прямое личное воспоминание, введенное в жизнь образа, дает актеру живой пример того, как он должен чувствовать себя во всей роли. Для того чтобы наполнить всю роль реально ощутимой жизнью, нужно

преодолеть множество препятствий, лежащих между личным внутренним миром актера и создаваемым образом.

Глубокий смысл всей работы Станиславского, направленной к поискам и освоению реального переживания каждого момента роли, заключается в том, что оно, переживание, устанавливает основную опору, исходную точку для всей последующей работы над ролью.

Нужно сказать, что бесчисленное количество формалистических течений в искусстве вообще и в искусстве театра в частности, сознательно игнорировало необходимость глубокого переживания роли актером, полагая, что найденные любым путем внешние «выразительные» формы, цепь заученных движений и зафиксированных формальной памятью интонаций могут заменить живое неразрывное течение реалистической игры, в которой внутренняя память актера удерживает в себе не внешние формы игры, а только живой источник найденной правды переживаний.

Станиславский был исчерпывающе точен, когда он всем своим учением утверждал, что сущность всей работы актера над ролью заключается в глубоком освоении им мира мыслей и чувств играемого образа, то есть их превращение в свои, глубоко личные мысли и чувства.

Вся работа над образом, связанная с внешней выразительностью игры, должна заключаться только в том, чтобы путь от мысли и чувства к выражению их вовне, к любым моментам активного действия был всегда единым и непрерывным.

Постоянная забота о сохранении цельности этого пути и составляет цель и смысл всей воспитательной работы Станиславского. К этому же сводится содержание множества приемов, которые он предлагал для последовательной работы над ролью.

Правда целого — вот к чему глубоко верно направлял Станиславский все, что он делал, все, что он говорил об истинной природе реалистического искусства актера.

Когда мне пришлось встретиться при постановке кинокартины «Мать» с учениками и воспитанниками К. С. Станиславского, нам было очень трудно.

Как найти путь к уму и сердцу людей, которыми я должен был управлять, которых я должен был привести к созданию образов, существовавших пока еще только в моем воображении? Как найти с ними общий язык? Это была трудность, которая вставала передо мной. А перед опытными, уже сложившимися актерами МХАТ стояла другая трудность. Это были артисты, которые уже обладали техникой, приемами актерской игры, выработанными в тесной связи с условностями сцены. А я как режиссер внутренне не принимал многих из этих приемов.

Дело было вовсе не в том, что мне мешала какая-либо фальшь этих актеров или «театральщина», о которой так много и так неправильно тогда говорили. Никакой фальши, связанной с отсутствием правды внутренней жизни, у актеров не было. Были только ненужные для кинематографа чисто внешние особенности игры.

Самая реалистическая актерская манера, даже такая, как в МХАТ, все равно не могла отказаться от театральной речи, театрального жеста, всего театрального поведения актера, которое должно быть «приподнято», для того чтобы быть увиденным, услышанным всеми зрителями, отделенными от актера огромным пространством зрительного зала.

Вот это «театральное» поведение опытных актеров, не рождавшее на сцене ощущения фальши или неправды, в кинематографе сразу же ощущалось мною, как полностью неприемлемое, потому что экран не предъявлял к актеру тех требований, которые предъявлял к нему зрительный зал театра.

Я чувствовал, что чем больше игра актера приближается к самому простому, реальному поведению человека в жизни, тем ближе подходит эта игра к тому, что требует кинематограф.

Первым требованием, которое я поставил перед собой и перед актерами, было требование поиска непосредственной и предельной простоты в игре.

Конечно, я чувствовал и понимал, что кинематографу, как и сцене, как и любому другому искусству, недостаточно поверхностного натуралистического отображения жизни. Мысль и темперамент художника должны сделать любое изображаемое явление более ярким и отчетливым настолько, чтобы заставить зрителя собрать и сосредоточить свое внимание на самом главном, составляющем суть этого явления, на том, что раскрывает его внутреннее содержание в предельно выразительной форме.

Иначе говоря, задача художника часто состоит в том, чтобы показать реальное явление более выразительным, чем это бывает в жизни. Но я и тогда уже знал, что кинематограф обладает особыми возможностями в этой области, отличающими его от театра.

Если в театре актеру, для того чтобы приподнять жест до нужной степени яркости и выразительности, необходимо увеличить его в масштабе, то в кинематографе можно сделать предельно выразительным даже еле заметное дрожание руки, приблизив киноаппарат к актеру и снимая так называемый крупный план.

Область незаметного, скрываемого человеком, глубоко интимного вдруг оказалась в кинематографе возможной для непосредственного восприятия зрителем. У кинематографа появились новые возможности для того, чтобы игра актера поднималась до высот яркой выразительности, необходимой для искусства.

Техника актера, связанная с выразительностью театральной, оказалась в значительной мере ненужной в кинематографе в связи с возможностью для актера приблизиться к зрителю и позволить ему читать тончайшие оттенки мысли и чувства изображаемого персонажа.

Стало ясным, что для работы с актером, снимаемым крупным планом, требовалась прежде всего полная правдивость игры.

Первые мои опыты режиссерской работы встретили очень искренний творческий ответ, и я понял, что начало полному взаимному доверию положено.

Одна из первых сцен, которую я снимал с актрисой, исполнявшей роль матери, была такой: мать находит под полом спрятанное сыном оружие. Это неожиданное открытие указывает на страшную опасность, нависшую над ее сыном. Это — угроза тюрьмы, каторги, гибели.

Держа найденное оружие в руках, она стоит на полу на коленях. Раздается стук. Она поднимает голову. Дверь открывается, и первое, что видит мать, это обращенные к ней подошвы человека, которого несут на руках. Еще не понимая, что произошло, она уже угадывает в этом человеке своего мужа.

Как всегда в кинематографе, вся сцена показывается не с какой-то одной точки. Прием, который отличает кинематограф от театрального зрелища, позволяет переносить взволнованное внимание зрителя с одного действующего лица на другое, оставляя каждый раз на экране только того человека, поведение которого в данный момент раскрывает основное содержание сцены.

Я снимал отдельный план актрисы, смотрящей на только что открывшуюся дверь, на людей, втаскивающих в комнату чье-то тело, в котором она постепенно узнает своего мужа.

Задача и для актрисы и для молодого, неопытного режиссера была исключительно трудной. Я и боялся и не хотел давать какой-либо заранее мною выдуманной или представленной в воображении формы игры. Я хотел вместе с актрисой добраться до смутно мерещившейся мне формы внешнего выражения великого смятения человека, пораженного неожиданным ударом.

Я прежде всего предоставил актрисе полную свободу в игре этого куска. Естественно, она стала пробовать играть его так, как играла бы в театре. Она стремилась разбудить в себе искреннее, правдивое, слитое с ее реальной жизнью чувство, выражая его только жестами. Она отступала, хваталась за голову, делала множество движений, из которых каждое ужасало меня преувеличенностью.

Все, что она ни делала, я воспринимал как невозможный для меня театральный нажим. И вся ненужность этой специфически театральной выразительности буквально мучила меня. Я знал, что это все не нужно, но что же было нужно, я еще не знал. Повторяю, я только верил и чувствовал тогда, что в основе всего этого множества ненужных для экрана движений все же лежит постепенно набираемое, развивающееся и крепнущее искреннее чувство.

Тогда я начал убирать все казавшееся мне лишним и преувеличенным. Наконец я решился на поступок, который сейчас, когда я вспоминаю, удивляет меня своей смелостью, ибо я был значительно моложе актрисы и бесконечно беднее ее опытом работы в искусстве.

Я предложил ей попробовать сыграть этот кусок, не делая ни одного движения, ни одного жеста, сохраняя при этом найденное внутреннее состояние.

Актриса попробовала это сделать, и я был свидетелем зрелища, которое помню во всех подробностях по сей день. Я видел, что полная скованность человека, умеющего поднять в себе волну искреннего чувства, создавала у нее почти физическое ощущение страдания.

Тогда я решился на дальнейший шаг и позволил актрисе сделать только один жест, подмеченный мною среди множества движений, которыми она сопровождала свои опыты театральной игры этого куска. Я приметил одно движение рукой, которое сделал бы человек, наивно отмахиваясь от чего-то страшного, надвигающегося на него. В этом жесте меня поразила большая правда, связанная с почти детской наивностью, с которой часто ведет себя человек, оглушенный ударом неожиданного, угрожающего ему события. Эта отмахивающаяся рука словно говорит: «Неправда, этого не может быть, не должно быть!» Только этот жест я и позволил сделать актрисе, убежденный, что в нем выльется все огромное внутреннее смятение, связанное с первым моментом надвигающейся драмы, когда рассудок еще не отдает себе отчета в том, что произошло, а чувство стремится избежать удара.

Мое глубокое убеждение в том, что найденная внутренняя правда переживания получит точное выражение именно в этом избранном жесте, было так сильно, что я рискнул снимать сцену сразу, без предварительной репетиции, чтобы не потерять свежести найденного.

Так открывалась для меня ценность актерского умения, которое воспитывал в актерах Станиславский. Этот опыт ширился и разрастался в работах с другими актерами, в особенности с Н. Баталовым.

Ни один кусочек роли Павла не был для нас неважным или, как говорят, «проходным». Мы стремились к тому, чтобы каждое появление Баталова на экране служило не только для развития сюжета, а прежде всего для нового раскрытия внутреннего мира героя.

Когда я вспоминаю Баталова, я всегда вижу его взгляд. Все обаяние созданного им образа связано именно с его глазами. Меня все время тянуло снимать его крупным планом, чтобы зритель мог следить за внутренним миром человека, отраженным в его глазах.

Я еще раз понял, что крупный план в кинематографе есть тот прием художника, который особым путем, невозможным для театра, придает правде необходимую выразительность, нужную для искусства.

Я помню глаза Баталова, когда он смотрел на офицера, только что ударившего его по лицу, помню этот взгляд человека со связанными руками, оскорбленного и возмущенного, но не беспомощного, взгляд человека, который уже знает, что это удар не победителя, а того, чей конец уже близится.

Я помню один кусок, который считаю лучшим в роли Баталова и которым я вместе с ним гордился. Речь идет о сцене суда, где Павлу выносится жестокий приговор, осуждающий его на каторгу.

Баталов не слушает того, что говорят судьи и прокурор, он ищет глазами мать и наконец находит ее среди публики. Теплый огонь, который зажегся в его глазах, показал такую убедительность правдивого чувства актера, живущего в образе, о которой может только мечтать режиссер.

Отыскивая все время возможности перенести на экран живую действительность, я пробовал снимать людей, которые не являлись актерами.

Многие думали тогда, что я пытался заменить актера так называемым типажем, да и сам я по неопытности говорил тогда об этом.

Теперь мне ясно, что тогда, в сущности, происходило. Дело было вовсе не в том, чтобы пробовать добиться от человека, не обладающего актерской техникой, решения задач перевоплощения, создания подчас сложного образа. Это, вообще говоря, немыслимо. Полное совпадение реальных данных человека с задачами, которые ставит перед собой режиссер при создании образа в картине, может быть только в исключительных и редких случаях.

Но что же было важным в этом деле и почему эти опыты оказались для меня чрезвычайно плодотворными? Я увидел, что лучшие куски, сыгранные лучшими актерами, с которыми я работал в картине, как бы совпадали с безусловной реальной правдой живого неиграющего человека.

Так называемый типаж существовал в картине рядом с актерами. Типаж не противопоставлялся мною актеру, он был лишь частным случаем в поисках правды изображения человека, показанного на экране.

Любопытно, что, как только я начал работать с неактером, я сразу же понял, что перед ним немедленно возникает целый ряд препятствий, которые могут уничтожить драгоценную правду его поведения. Необычность обстановки, условность требований, которые предъявляет ему режиссер, диктуя ту или иную задачу, наличие киноаппарата — все это выбивает человека из привычных ему жизненных условий и создает у него, подчас несознаваемую им самим, связанность, скованность, от которой ему нужно помочь избавиться. Здесь я нашел для себя ряд приемов, поняв решающее значение для свободного поведения человека наличия простой физической задачи, которая целиком собирает его внимание и тем самым освобождает его от скованности. Очень важно заставить человека поверить в реальность предложенной ему задачи.

Суть этих приемов легче всего пояснить на простом примере.

Я снимал типаж в роли солдата, дежурившего в камере, где происходило свидание матери с сыном. Рядом с солдатом я поставил тарелку с остатками пищи и завязшим в ней тараканом.

Вначале я полагал, что монтажное сопоставление тупого лица солдата, Баталова за решеткой и несчастного насекомого, безнадежно завязшего в клейкой каше, даст нечто вроде символического углубления общего настроения сцены.

Но потом оказалось, что фигура солдата, снятая просто как символ, выпадает из правды реалистической сцены. Решив оживить статическую фигуру часового, я предложил неактеру, выбранному для этой роли, запихивать таракана в кашу. Он чрезвычайно заинтересовался заданием и выполнил его крайне непосредственно. Результат оказался очень удачным для меня. Не только солдат сделался живым, но и сама тупость, написанная на его лице, превратилась в живое действие.

(Окончание следует)

# КАВАЛЕР Золотой ЗВЕЗДЫ

И. Вайсфельд

В романе и в фильме «Кавалер Золотой Звезды» есть сцена, хорошо передающая существенные особенности замысла С. Бабаевского. Сергей Тутаринов страстно, запальчиво говорит Семену Гончаренко, собравшемуся в мирные дни обосноваться вместе со своей молодой женой Анфисой в семейном «окопчике», в стороне от яркой и бурной жизни станицы и района:

— Ну так, хорошо. Построишь ты свою хатенку, прирастешь к ней пуповиной, обживешься... А дальше что? Что дальше? Разве в этом красота нашей жизни, Семен? Ведь в ней, как на реке, есть быстрина, а есть и затишье. Так вот ты свернул в затишье. Хочешь пристроиться там поудобнее и зажить тихой и спокойной жизнью. А я хочу, чтобы ты был на быстрине и рядом со мной. Ты понимаешь мою мысль?

«Кавалер Золотой Звезды» всеми эпизодами, самим строем произведения подчеркивает, что счастье советского человека и прекрасное в его жизни — это творческий труд, действенное, практическое участие в строительстве коммунизма, неустанное движение вперед «на быстрине», умение полно раскрыть все свои силы и возможности для общенародного дела.

С. Бабаевский рассказывает о новом в послевоенной жизни колхозов как писатель, который внимательно всматривается в жизнь, участвует в ней и поэтому отлично чувствует и полнокровно изображает силу творческой инициативы советских людей, реальные трудности, которые они преодолевают.

Опираясь на передовой опыт старшего поколения советских писателей, на свое глубокое знание обстановки и среды, автор «Кавалера Золотой Звезды» искренне, взволнованно, поэтично рассказывает о победах нового, растущего в колхозной деревне, о преодолении пережитков индивидуалистической психологии, расска-

зывает так, что за отдельными, частными фактами читатель ощущает дыхание жизни всей страны, поступательное движение всего советского народа.

Эпическая широта замысла С. Бабаевского не ослабила его внимания к индивидуальным характеристикам. Основные герои романа обрисованы выпукло, интересно именно потому, что их жизнь правдиво изображена, как частица жизни большого коллектива.

Не все задуманное удалось автору осуществить полно и до конца: кое-где язык засорен стертыми словами, порой нехватает красок для обрисовки своеобразия героев, отдельные длинноты местами утяжеляют изложение.

Б. Чирсков, автор сценария «Кавалер Золотой Звезды», все свои знания и драматургический опыт мобилизовал для того, чтобы выразительнее передать сущность произведения С. Бабаевского, оттенить сильные стороны первоисточника и по возможности совсем устранить недостатки, а не сочинять сценарий «по поводу», как это порой случается в кинематографической практике.

Как вместить в строго ограниченные рамки сценария богатство содержания первоисточника? Вот один из вопросов, имеющий далеко не техническое значение, который неизбежно возникает при экранизации литературного произведения.

Автору сценария «Кавалер Золотой Звезды» легче всего было бы остановиться на одной из линий романа, скажем Сергея и Саввы или Сергея и Ирины, и таким путем создать «обтекаемый» и эффектный сюжет. Но это бы обеднило фильм и исказило замысел С. Бабаевского.

Опыт экранизации «Молодой гвардии», «Повести о настоящем человеке», «Нашествия» и ряда других выдающихся произведений советской литературы показал, что на экране можно воссоздать не только рассказ, но повесть, роман и пьесу по крайней мере в наиболее важных чертах, если кинодраматург относится к экранизации не как доктринер, а как художник, видящий за деталями сюжета широкое движение жизни, человеческие характеры, столкновения страстей.

Горький говорил, что сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей, истории роста и организации того или иного характера». Что касается драмы, то для нее, писал Горький в отзыве о пьесе «Помешанный», «требуется, кроме таланта литературного, еще великое уменье создавать столкновения желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств».

Другими словами, Горький видел в сюжете не ремесленные ухищрения или сумму разрозненных фактов и событий, а судьбы людей в их движении, во взаимосвязи, образующих единство.

Правильная, соответствующая идее разработка сюжета придает произведению соразмерность, единство, цельность, гармонию.

На совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) А. А. Жданов говорил:

«Современную музыку характеризует одностороннее увлечение ритмом в ущерб мелодии. Но мы знаем, что музыка приносит наслаждение только тогда, когда все ее элементы — и мелодия, и певучесть, и ритм — находятся в определенном гармоническом сочетании».

Советский зритель вправе ждать определенного «гармонического сочетания», правильного взаимодействия различных элементов не только в музыкальном произведении, но также и в сценарии, в фильме. Направляясь в кинотеатр, зритель рассчитывает получить эстетическое удовлетворение и наслаждение от просмотра фильма, сильного своим жизнеутверждающим началом, глубоким содержанием, красотой формы. Лишенный единства и последовательности в развитии характеров и движения событий, фильм дает эмоциональные и логические перебои, неполноценно выражает содержание, теряет естественность. Это неизбежно, чем бы ни оправдывал автор слабость композиции и аморфность образов — повествовательностью ли первоисточника, изображением ли большого количества событий, стремлением создать новый жанр и т. п.

Хорошее знание жизни, поэтическое чувство и мастерство кинодраматурга, его умение подчинить сюжет идее не может не привести к победам, имеющим принципиальное значение, и это лишний раз подтверждает сценарий Б. Чиркова «Кавалер Золотой Звезды».

История постройки районной электростанции проходит через весь сценарий. Однако она существует в нем не как самоцель. История помогает рассказать о творческой активности, о движении колхозников вперед, о росте простых советских людей. Тема народа — центральная в романе и сценарии, она движет, направляет развитие событий. Каждый, даже чисто технический прием (вплоть до переходов от эпизода к эпизоду), сценарист осмысливал с точки зрения общей концепции произведения.

Показательны в этом отношении изменения, внесенные Б. Чирсковым в упоминавшийся выше эпизод встречи Сергея и Семена на месте постройки семейного «окопчика». На первый взгляд, эта встреча, такая колоритная и выразительная в романе, могла остаться в сценарии лишь с отдельными сокращениями. В действительности оказалось, что механически сокращенные диалоги и описания обеднили бы атмосферу, упрощали психологическую характеристику героев. Нужно было найти новое, учитывающее специфику кинодраматургии, решение, отвечающее общему замыслу сценария. Поэтому Б. Чирсков перестроил эпизод. Разговор друзей происходит в момент, когда на строительство станции уже поднялись тысячи людей, и мимо ограды будущего дома Семена и Анфисы непрерывным потоком с пением, веселым говором идут мужчины и женщины, пожилые станичники и юнцы. В этой обстановке обращенный к Семену призыв Сергея быть «на быстрине», взять на себя ответственный пост начальника строительства звучит особенно убедительно, а решение Семена незамедлительно ехать с Тутариновым — глубоко оправданным. Незначительная на первый взгляд перестановка акцентов усилила смысловое и эмоциональное звучание эпизода и его связь с основной темой фильма, темой народной стройки.

Широкое использование «второго плана», помогающего раскрывать стержневую идею сценария, и перенесение центра тяжести с внутриэпизодного действия на взаимосвязь эпизодов характерно для сценария «Кавалер Золотой Звезды». Такое построение нисколько не умалило идейно-тематического звучания, внутриэпизодной динамики и действенной силы каждой из сцен и вместе с тем устранило опасность фрагментарности и собрало воедино многообразные события фильма.

Ярким примером взаимосвязи эпизодов, образующей целое, является встреча Сергея Тутаринова с избирателями. Речь, в которой он рассказывает о своей жизни, начинается в клубе, продолжение ее мы слышим в эпизоде с чабанами у костра, затем на площади в станице. Разнообразны места встречи, но тема служения депутата своему народу едина, герой близок сердцу зрителя. Так не похожие друг на друга отдельные эпизоды сливаются в целое.

Сквозная тема и поэтическая интонация делают естественным переход от эпизода в кабинете Бойченко в краевом центре, где Тутаринов получает разрешение на сплав леса, а Бойченко с Кондратьевым решают выдвинуть кандидатуру Тутаринова на пост председателя райисполкома, к эпизоду сплава, который показывает планы и мечты людей в действии, развертывает перед зрителем прекрасную картину кубанской природы, картину труда, вдохновленного высокой идеей.

Очень убедительно и драматургически интересно решена Б. Чирсковым группа эпизодов, характеризующих переломный момент в жизни

Сергея Тутаринова и в борьбе за осуществление плана постройки электростанции.

Сергей Тутаринов в присутствии бывшего председателя исполкома Хохлакова, в свое время возражавшего против постройки электростанции и предрекавшего крах деятельности Тутаринова на новом посту, отказывает представителям других станиц в лесе для постройки станции, отказывает потому, что видит в этом посягательство на результаты труда усть-невинцев. С представителями других станиц Сергей разговаривал еще как усть-невинец, а не как руководитель райисполкома, перед которым широкое поле деятельности. Тутаринов как бы оказывается в роли своего предшественника Хохлакова, тут же ядовито заметившего «Сел на мое место — моими словами заговорил».

После резкого столкновения с Хохлаковым Тутаринов выходит в коридор райисполкома и здесь застает уже большую группу колхозных активистов. Они пришли за лесом к нему, к Тутаринову, в котором они видят зачинателя нового, большого дела. Удивленный и растерянный Тутаринов узнает от своих возбужденных и намеренных добиться цели собеседников, что направил их к новому председателю райисполкома сам секретарь райкома партии Кондратьев. В этот момент Сергею показалось, что дело, начатое им, рушится: на лес, заготовленный его одностаничниками для постройки станичной электростанции претендует чуть ли не весь район! Почувствовав неладное, Сергей решительными шагами направляется по коридору к кабинету секретаря райкома, и здесь развертывается следующий эпизод — встреча Тутаринова с Кондратьевым и Рагулиным.

Кондратьев сразу понял состояние и намерения Сергея и, обнаруживая ум и такт серьезного руководителя, попросил Тутаринова посидеть и послушать интереснейшие мысли его собеседника — авторитетного председателя колхоза Рагулина. Растерянный Тутаринов с нетерпением ждет окончания речи Рагулина, чтобы поскорее объясниться с Кондратьевым. Но Кандратьев намеренно сдерживает темперамент Тутаринова. Он хочет, чтобы Тутаринов с помощью Рагулина обозрел свою работу пошире и острее ощутил бы, что счастье усть-невинцев, как и счастье каждого отдельного советского человека, — в общих усилиях, в коллективном, целесообразно организованном и планово направленном труде, что народная инициатива, широкое движение за постройку электростанции, развернувшееся в районе, должно не отпугивать Сергея, а, напротив, воодушевлять его.

И вот Тутаринов, вовлеченный в беседу, выслушивает умные, тщательно взвешенные слова Рагулина:

**«Кавалер Золотой Звезды»**

— Да ведь не сразу, Павел Петрович, дума раздумывается. Сто лет говорилось: своя рубашка ближе к телу. Вот я давно наблюдаю: сначала у нас люди на приусадебные участки кинулись. Ну, это поправили. Одумались. Но опять же обратно за звенья уцепились. На таком участке и машине не развернуться, зато будто свой клочок. Теперь сгуртовались, наконец, всей станицей электростанцию строить — и тут Артамашов кричит: все сам сделаю! Это чтобы Рагулину меньше электричества досталось!..

Меткое замечание Рагулина, относящееся не только к Артамашову, вызывает общий смех. В первое мгновение Сергей еще не ощущает, что в намеке Рагулина — осуждение и его, тутариновской, вспышки и его желания во что бы то ни стало держаться за сплавленный усть-невинцами лес. Наконец, Кондратьев спросил Сергея: «Понял?» И тут по взгляду внезапно переставшего смеяться Тутаринова зрителю становится ясно, что Сергей понял опасность своей позиции — его задача не отмахиваться от инициативности станичников, как это делал Хохлаков, а подхватывать ее, смело ломать предрассудки и двигаться вперед, не отрываясь от народной почвы.

Как мы видим, в этих эпизодах, несмотря на отсутствие массовых сцен, тема народа, его творческой инициативы развивается как основная, придающая силу и красочность изображаемым событиям и столкновениям героев.

Само собой разумеется, что тема эта особенно широко выражена в сценах, показывающих народ на стройке, на выборах в Верховный Совет и т. д. Создавая в массовых сценах обобщенную картину жизни народа, сценарист не упускает из виду и индивидуальные характеристики героев, придающие особую убедительность как отдельным сбразам, так и всему действию. Такое построение сценария наглядно иллюстрирует необычайную плодотворность горьковского понимания сюжета как связей и противоречий, истории роста и организации того или иного характера.

Характер, человек как подлинное средоточие идейного содержания произведения и эстетических идеалов художника не мог не находиться в центре внимания кинодраматурга.

Как понимал и трактовал Б. Чирсков основные характеры, созданные С. Бабаевским?

В образе Кондратьева сценарист подчеркнул прежде всего его скромность, серьезность, наблюдательность, умение разбираться в людях, оказать определяющее влияние на решение принципиальных политических вопросов.

В фильме число эпизодов с участием Кондратьева не велико, но он правдиво обрисовывается умным, требовательным, выдержанным, чуждым крикливости политическим руководителем.

Впервые Кондратьев показан в поле, после того как он сам осматривал и помогал исправлять машины. В Тутаринове он увидел живого, полного энергии молодого человека, чья творческая инициатива заслуживает поддержки. Кондратьев положительно оценил мысль Саввы Остроухова и Тутаринова о том, что-

бы разработать пятилетний план, но в их замысел внес существенный корректив: план разработать не келейно, а в поле, с народом, с теми, кто должен быть его творцом и исполнителем.

В дальнейшем ни один серьезный поворот в жизни района и деятельности Тутаринова не проходит без участия районной партийной организации и ее руководителя Кондратьева.

Очень хорошо, тонко решен уже упомянутый нами эпизод в кабинете секретаря райкома с участием Рагулина, сцена у Бойченко в краевом центре и другие. Даже в тех эпизодах, где Кондратьев не выведен как действующее лицо, мы ощущаем его незримое присутствие, например при встрече Сергея Тутаринова и Артамашова. В этой превосходной сцене Артамашов показан в момент, когда он возвращается из райкома партии, где обсуждались его серьезнейшие проступки в качестве председателя колхоза. Встреча происходит на дороге. Артамашов идет поблекший, потерявший весь свой лоск, которым обычно он так любил блеснуть перед станичниками. Сергей останавливает машину и приглашает Артамашова поехать вместе с ним. Артамашов отказывается — в Сергее он видит виновника многих своих бед.

Сергей подходит к Артамашову.

— От Кондратьева идешь?

Артамашов. От него иду... Вот душа-человек! Бил меня без пощады, но он со мной, как с человеком говорил, он мне пути не закрыл, он мне руку протянул.

Сергей. Знаю.

Артамашов. Знаешь?

Сергей. Я тоже от него. И попало мне не меньше за то, что я вгорячах не подумал об этом.

Они смотрят друг на друга.

Сергей. Вот видишь, выходит, что нам обоим досталось! Ну, давай вместе подумаем, с чего тебе начинать. Садись!

Сергей и Артамашов подходят к машине.

Артамашов. Так что, говоришь, и тебе тоже влетело? Да... Ну, дела!..

Он смеется, садится в машину.

Как ни ярко обрисовываются Артамашов и Сергей, все же основное действующее лицо в этой сцене — Кондратьев. Он, требуя наказания Артамашову, вместе с тем открыл перед ним путь к исправлению ошибок. И он же, поддержав требование снять Артамашова с работы, осторожно и твердо направил молодого, порой безотчетно поддающегося своему темпераменту Тутаринова по верному пути.

Такое решение образа, точное и выразительное, явилось результатом тщательного анализа всех деталей романа, отказа от полуудачных, недостаточно четких характеристик и творческого развития верных и интересных решений, найденных С. Бабаевским в «Кавалере Золотой Звезды» и «Свете над землей».

Углубление образа Кондратьева в сценарии и изменение ряда сцен с его участием способствовало правильному истолкованию и образа Сергея Тутаринова.

Автор сценария и режиссер подчеркнули, что только поддержка народа, помощь и руководство Бойченко и Кондратьева раскрыли в Сергее здоровое, творческое, подлинно талантливое в его натуре и оберегли от ошибок, которые он, как незрелый руководитель, мог бы допустить. Рост Сергея, превращение молодого, горячего, полного дерзновенных планов Героя Отечественной войны в государственного деятеля большого масштаба, депутата Верховного Совета, слугу народа — вот тема Сергея Тутаринова, которую развивал автор экранизации в сценарии.

Раскрывая образы основных героев, кинодраматург последовательно разрабатывал важнейшие конфликты, жизненные противоречия, обрисованные С. Бабаевским.

Полно и ярко рассказано Чирсковым о борьбе Сергея Тутаринова с Хохлаковым, в котором зритель видит человека, утратившего чувство нового, отмахивающегося от творческой инициативы народа и самокритики.

Умело и точно в сценарии воссоздана вся история отношений Тутаринова и Артамашова, подчеркивающая твердость характера Сергея, его непримиримость к пережиткам индивидуалистической психологии, ко всяким попыткам использовать приятельские отношения в ущерб общему колхозному делу.

Сохранено в сценарии и столкновение Сергея с Саввой Остроуховым — мечтателем и чудесным работником, который в решающий момент не сумел, подобно Сергею, переломить себя, и поэтому несколько поотстал от общего движения вперед.

Некоторым критикам казалось, что взаимоотношения Сергея и Ирины — это просто любовное недоразумение, мало связанное с главной темой романа. Действительно, С. Бабаевский несколько недоразвил эту линию в романе. В отношениях Ирины и Сергея, кроме внешних сюжетных ходов, Б. Чирсков увидел и другое начало, интересно намеченное С. Бабаевским, — светлое, яркое и безусловно плодотворное: историю роста молодой девушки. Сперва Ирина, быть может, чувствовала свое «неравенство» с Сергеем, которое проявлялось не в том, что Ирина управляет упряжкой с быками, а Тутаринов — Герой Советского Союза, а в другом: в отличие от Сергея Ирина не росла, не училась, не занимала достаточно активного места в жизни.

Гордость Ирины — это гордость советской девушки. Перед каждым советским человеком открыты безграничные перспективы роста — вот в чем смысл отношения Ирины и Сергея в сценарии. Как только Чирсков объединил лирическую тему личных отношений Сергея к Ирине со сквозной и ведущей темой произведения — темой народа, роста советских людей, — она оказалась необходимой, интересной и драматургически осмысленной.

Близкие этому мотивы мы находим в скупых эпизодах, посвященных Анфисе и Семену. Ведь и Анфиса, не видевшая дальше околицы, расширила свой кругозор, ощутила свое счастье только в общем большом движении вперед.

Исключительной удачей С. Бабаевского является образ Рагулина. За внешней неприветливостью, как будто педантичностью и скупостью этого председателя колхоза обнаруживается человек большого сердца, умный и опытный колхозный руководитель, проявляющий большевистскую страстность и принципиальность в любом деле. В романе и сценарии очень хорошо показано, как инициатива Сергея сомкнулась с опытом и разумом Рагулина, как молодой демобилизованный воин учился у Рагулина его мудрости, его деловитости, его смелости, как убеленный сединами Рагулин приветствовал и всем своим авторитетом поддерживал всякий живой почин, направленный к укреплению колхозного строя. Во многих сценах фильма — и во встрече станичников, и в райкоме, и особенно в эпизоде составления письма товарищу Сталину — удалось передать не только индивидуальные, неповторимые черты Рагулина, но и создать обобщенный образ Героя Социалистического Труда, захватывающий своей жизненной убедительностью и поэтической приподнятостью.

Б. Чирсков сохранил в сценарии многих героев романа — Ненашева, Грачева, Тимофея Тутаринова, Рубцова-Емницкого и других — и это помогло ему полнее обрисовать жизненную среду и воплотить основную идею произведения.

Удачный опыт экранизации «Кавалера Золотой Звезды» служит еще одним напоминанием о том, что решающим условием создания фильма является полноценная литературная основа — художественное произведение, которое откликается на важную тему современности и углубленно ее разрабатывает.

Советский зритель хорошо знает режиссера Ю. Райзмана по многим его фильмам: «Каторга», «Земля жаждет», «Летчики», «Последняя ночь», «Поднятая целина», «Машенька», «Небо Москвы», «К вопросу о

перемирии с Финляндией», «Берлин», «Райнис» и др. Лучшие его работы получили признание народа и отмечены Сталинскими премиями.

Но путь Ю. Райзмана в киноискусстве не представляет собой линию непрерывного восхождения. У него были и неудачи, вроде фильма «Поезд идет на Восток». Среди киноработников всегда был неоспорим авторитет Ю. Райзмана как режиссера, великолепно работающего с актером, прекрасно чувствующего деталь, психологические нюансы.

Советский человек, его духовный облик, его психологические черты, воссоздание его образа с максимальной актерской выразительностью — вот, что прежде всего интересовало режиссера Ю. Райзмана. На этом пути он одерживал победы. Пример тому проникнутый глубоким лиризмом образ простой советской девушки в фильме «Машенька». Но вместе с тем некоторые фильмы Ю. Райзмана оставляли зрителя неудовлетворенным — в них порой нехватало умения широко осветить частные жизненные явления, нехватало реалистической убедительности, связи личных взаимоотношений героев с жизнью общества, с большими событиями.

Под влиянием общего подъема советского киноискусства в результате исторических постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам Ю. Райзман в процессе работы над «Кавалером Золотой Звезды» поднялся в своем развитии на качественно новую ступень. В этом фильме он сумел показать народ, но не общо, не обезличенно, а в форме реалистически убедительной. Каждый шаг своих героев и детали их взаимоотношений, отдельные, казалось бы камерные, сцены, Ю. Райзман рассматривает в свете основной концепции произведения и органически связывает с жизнью всего народа. Эта широта взгляда советского художника, смелость обобщений, которыми проникнут весь фильм усилили лучшие черты творческой манеры Райзмана.

Можно без преувеличения сказать, что некоторые достижения этой картины являются непревзойденными в истории советского кино и могут служить основой для дальнейшего движения вперед советской кинематографии в целом.

Главное завоевание Ю. Райзмана состоит в том, что он сумел решительно порвать с проявлениями ремесленических традиций и навыков в режиссерской работе, со всякой, пусть даже не осознанной ориентацией на вкус отставших от жизни зрителей, и целиком подчинить свое мастерство задачам создания подлинно народных произведений, понятных и доступных миллионным массам.

Наиболее яркое явление в фильме — актер В. Ратомский, исполнитель роли Рагулина. Это образ, созданный актером незаурядного дарования, большим художником.

«Кавалер Золотой Звезды»

Работа В. Ратомского в фильме заслуживает отдельной статьи. Здесь мы только подчеркнем, что Ратомскому совершенно чужд усвоенный некоторыми актерами вульгарно понятый метод физических действий, на практике приводящий к недооценке слова, интонации, идейной основы, внутреннего мира и психологических особенностей героя.

В полном соответствии с авторским замыслом В. Ратомский избегает всяких внешних эффектов в своем поведении. Он говорит неторопливо, хрипловатым голосом, движется не суетясь, жестикуляция его скупа, но ценность и поэтическая выразительность каждого слова, интонаций, каждого взгляда приобретает в исполнении умного талантливого актера особую силу, жизненную правдивость. Напомним хотя бы такую деталь из числа очень многих: Рагулин приветствует представителей разных колхозов, прибывших на строительство. Он делает усилие громко крикнуть, но затем растерянно, недовольно опускает руки, с горечью говоря: «Не люблю я гостей встречать. Встречали бы без меня...» И вслед за тем действительно приветствует приехавших, но уже без усилия, просто, с тем оттенком деловитости, который отличает все его поведение.

Замечательна также сцена первой встречи с Тутариновым, когда Рагулин, угощая гостя, просит отметить в книге израсходованный стакан «сильванера» из колхозной кладовой.

Артист Н. Грищенко (Артамашов), как и В. Ратомский, одинаково свободен и убедителен и в эпизодах, проникнутых юмором, и в серьезных драматических местах фильма. Особенно удачно передано им состояние героя на дороге, когда он садится в машину Сергея. Это очень хорошая режиссерская и актерская находка: Артамашов, уже было забравшийся в машину, вылезает обратно и с ухмылкой просит Сергея подтвердить правильность того, что и ему, Сергею, попало от Кондратьева за неправильное отношение к Артамашову: «Так что, говоришь, и тебе тоже влетело?» В этом — весь Артамашов, с его легкими переходами от уныния к веселью, со склонностью к самолюбованию, с восторженностью и искренностью.

Молодой актер С. Бондарчук проявил себя в «Кавалере Золотой Звезды» как вдумчивый, серьезный художник. Его Тутаринову веришь, а это важнейший результат актерской игры. Ценны в Бондарчуке черты интеллектуальности, характеризующие его облик, способность к органическим переходам от сосредоточенного раздумья к ярким вспышкам темперамента, очевидная способность перевоплощения. Хотелось бы, чтобы эти черты он развивал в себе и впредь. По исполнению роли Сергея трудно сказать, насколько С. Бондарчук чувствует юмор, но патетика, драматизм, лирика явно близки ему. Надо отметить, что свою большую роль он проводит на одинаково хорошем уровне; в этом, ви-

димо, сказалось также большое педагогическое и режиссерское дарование Ю. Райзмана. Правда в отдельных местах фильма ощущается не то некоторая нервозная скованность актера, не то неуверенность. Этот пережиток ученического периода С. Бондарчуку следовало бы смелее изживать, тогда ярче проступят многие новые краски его интересной актерской индивидуальности.

Другие новые или мало снимавшиеся в кино актеры, которых уверенно ввел в фильм Ю. Райзман, оправдали ожидания. В образе, созданном К. Канаевой ценишь обаяние молодости, яркость облика, искренность, особенно в лирических сценах. Но актерская незрелость порой дает еще себя чувствовать в ее игре. Если К. Канаева не обольстится первыми достижениями, а сосредоточит свое внимание на недостатках и слабостях своей работы, она сможет добиться серьезных успехов. Очень точен, жизненно правдив в роли Семена А. Чемодуров, известный зрителю по его исполнению роли Рыбакова в «Жуковском». Ярко, обнаруживая прекрасное чувство юмора, исполнили роли Ненашева П. Кирюткин и роль Анфисы воспитанница ВГИК Т. Носова. Порывистость, мечтательность Саввы убедительны в исполнении Н. Светлова. Однако игра в эпизоде его столкновения с Сергеем не лишена некоторой искусственности.

Выше мы отмечали правдивое решение образа Кондратьева. Очень многое сделал для этого Б. Чирков, в котором талант артиста счастливо сочетается с большим жизненным и кинематографическим опытом. Бесспорны также удачи в фильме таких признанных театральных актеров, как Н. Комиссаров (Хохлаков) и С. Каюков (Рубцов-Емницкий).

И. Переверзев (Бойченко) в общем верно решил образ: неторопливость, основательность, серьезность при внешней мягкости хорошо передают характер Бойченко.

Чрезвычайно обогатили картину массовые сцены, в которых участвуют как ведущие мастера, так и продуманно отобранные актеры на эпизодические роли (А. Панова, Б. Битюков, А. Антонов, С. Крылов, Г. Белов, И. Кобазев).

Ю. Райзман, видимо, серьезно изучил опыт других ведущих режиссеров, в особенности И. Пырьева, применил его творчески самостоятельно, ничего не растеряв из своего личного опыта, например в торжественной сцене финала, когда Ненашев произносит тост перед огромной массой станичников, в эпизодах труда и т. д.

Сравнивая изображение народа в «Кавалере Золотой Звезды» с «Поднятой целиной», поставленной Ю. Райзманом до войны, видишь, как вырос этот художник, насколько глубже он осознает и чувствует свою ответственность перед зрителем.

Значительный рост обнаружил в «Кавалере Золотой Звезды» и оператор С. Урусевский даже по сравнению с его очень удачной работой в «Сельской учительнице». В «Кавалере Золотой Звезды» полнокровно и интересно в изобразительном отношении дан образ народа: замечательны портреты Рагулина, Сергея, Артамашова, Ирины, Анфисы. Поэтичен образ колхозных полей Кубани с их мощной техникой, советским человеком — хозяином богатств земли, великолепной природой. Удачно разработан в картине второй план. Но, развертывая фоновые события, С. Урусевский выделяет в кадре самое существенное: основного героя, главную тему. Активно используя свет для лепки образов, С. Урусевский нашел интересные цветовые решения. Его работа, как и работы Л. Косматова, М. Магида, Л. Сокольского, В. Павлова, М. Магидсона и других, приближает цветную кинематографию к новому этапу использования цвета, когда возросшая живописная культура операторов и более активное привлечение художников к решению изобразительной части фильма позволят сделать цвет в фильме еще более сильным средством художественного воздействия.

Многие судьбы людей, многие события проходят перед глазами зрителя в фильме «Кавалер Золотой Звезды». И все они сливаются в жизненно правдивый, поэтический рассказ о росте советских людей, о могучей силе созидательного труда и послевоенного движения вперед нашей страны, о конкретно ощутимых чертах коммунизма.

Электростанция, воздвигнутая в районе, вносит много нового в жизнь колхозов: в поле работают электротракторы, электрополивальные установки. Механизация широко внедряется в животноводческие отрасли колхозного хозяйства. У станичников растет жажда новых знаний, новых трудовых подвигов, возникают новые планы.

В финальном кадре Семен и Сергей на мгновение вспоминают сплав, первые свои мечты. «А я и сейчас мечтаю, — отвечает Сергей, как бы подводя идейный итог фильма.— Ты представляешь, как пройдут здесь широкие асфальтовые дороги, встанут обновленные станицы, молодые леса... Ты видишь, что коммунизм уже близок, осязаем, что вот он перед нами».

Весь фильм «Кавалер Золотой Звезды», поставленный с подлинным проникновением в сущность изображаемых жизненных явлений, показывает, говоря словами Тутаринова, «красоту нашей жизни», счастье советского человека — строителя коммунизма, в его движении «на быстрине» к большим, прекрасным целям.

*Автор сценария Б. Чирсков. Постановка Ю. Райзмана. Главный оператор С. Урусевский. Режиссер Н. Трахтенберг. Композитор Т. Хренников. Художник А. Пархоменко. Звукооператор В. Лещев. Текст песен Я. Шведов, А. Яшин. Оператор В. Масленников. Комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг, художник Л. Александровская.*

*В ролях артисты: Сергей Тутаринов — С. Бондарчук, Семен Гончаренко — А. Чемодуров, Ирина Любашева — К. Канаева, Кондратьев — Б. Чирков, Хохлаков — Н. Комиссаров, Рагулин — В. Ратомский, Остроухов — Н. Светлов, Артамашов — Н. Гриценко, Бойченко — И. Переверзев, Ненашев — П. Кирюткин, Тимофей Тутаринов — Д. Ильченко, Ниловна — М. Яроцкая, Анфиса — Т. Носова, Рубцов-Емницкий — С. Каюков, Марфа Любашева — А. Панова, Виктор Грачев — Б. Битюков.*

*Производство ордена Ленина киностудии «Мосфильм» 1951 г.*

Быстрее завершим
уборку урожая!

В ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

И. Чекин

# Фильмы ДЕФА

## ТАК НАЧИНАЛОСЬ

Город еще носил на себе все следы недавно закончившихся сражений. Берлинские улицы были завалены грудами щебня, развороченных кирпичей, бесформенными массами железа.

...По одной из самых разрушенных и почерневших улиц немецкой столицы шел артист драматического театра Вилли Борхерт, пряча свое лицо за поднятым воротником старого, потрепанного пальто. Резким диссонансом среди разрушений и хаоса звучала музыка бравурного вальса. Все громче и громче.

Борхерт шел прямо на кинокамеру...

— Спасибо! Очень хорошо!

Актер остановился.

Снимался начальный эпизод фильма «Убийцы среди нас». Натурой служил весь город. Ставил картину режиссер Вольфганг Штаудте, темпераментный и горячий художник.

Многих работников немецкого киноискусства в эти дни больше интересовала забота о хлебе насущном. В городе действовали негласные законы черного рынка, орудовали спекулянты, магическое впечатление оказывали два слова: «меняю—продаю». Над Штаудте, Борхертом и другими создателями этой первой немецкой послевоенной кинокартины зло подсмеивались, издевались, их называли безумцами.

«Безумцы» создавали от всего горячего сердца беспощадный обвинительный документ, направленный против фашизма. Каждая сцена, каждый самый маленький эпизод фильма напоминал немцам: «Не забывайте! Помните, что мы перенесли! Не оставляйте права на жизнь тем, кто убивал и предавал нас...»

В те дни еще никто не принимал каких-либо особых мер, чтобы собрать немецких кинематографистов, подсчитать творческие силы. Штаудте и его друзья по работе сами пришли к руководителям города и заявили: «Мы знаем, что сегодня нельзя молчать».

Так родился фильм «Убийцы среди нас» («Они не скроются»).

Вслед за этой картиной группа прогрессивных деятелей немецкого кино создала вторую художественную картину «Облава», которая сильно и впечатляюще обличала спекулянтов, предателей и торгашей, пытающихся помешать новому будущему Германии.

Авторы сценария фильма «Облава» А. Штейнбок-Фермор и Баркгаузен черпали материал из повседневных наблюдений за всем этим черным торгашеским миром. Им удалось с предельной четкостью разработать свой замысел и создать теплый запоминающийся образ старого полицейского чиновника, разоблачающего всю темную шайку дельцов (артист Пауль Бильдт). В этой картине была сделана первая попытка показать и молодого немца, стоящего на страже законности и порядка в новой, послевоенной Германии.

Фильм «Убийцы среди нас» прошел по СССР и всем странам. Все, кому было дорого дело мира, восстановления и будущего немецкого народа, тепло встретили вдохновенную работу Штаудте.

Большой успех сопровождал демонстрацию и второго немецкого фильма «Облава».

В. Штаудте, В. Борхерт, П. Бильдт, зачисленные в Германии некоторыми деятелями театра, печати и кино в категорию «безумцев», положили начало прогрессивному немецкому фильму. Закончился 1946 год.

## ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Из коллектива, создавшего названные выше фильмы, и образовалось немецкое киносбщество «Дефа». Уже тогда, в 1946 году, некоторые критики и журналисты, нашедшие покровительство в западных зонах Берлина и Германии, писали язвительные заметки под кричащими заголовками: «Будущее немецкого кино в развалинах Краузенштрассе...», «Осколки разбитого пытаются склеить...»

Да, действительно «Дефа» обосновалось в разрушенном доме, от которого уцелел только первый этаж. Сразу же за стеной большого и мрачного двора начинался американский сектор города. В холодных и запущенных комнатах «Дефа» при нервно мигающем и часто гаснущем электрическом свете работали дни, вечера, а зачастую и ночи вначале немногочисленные энтузиасты.

Началось активное восстановление разрушенных американскими бомбами производственных и съемочных объектов бывшей киностудии «Уфа» в районе города Бабельсберга. Это была одна из крупнейших киностудий в Европе, которая являлась поставщиком салонных фильмов, а в годы фашистского режима превратилась в пропагандистское оружие Геббельса. Здесь были осуществлены постановки кинокартин, призывающих к утверждению мирового немецкого господства. Отвратительный фильм «Еврей Зюсс» вызвал целую волну антисемитских погромов.

Теперь вся территория этой студии передавалась обществу «Дефа».

Началось восстановление крупной киностудии «Тобис-фильм».

К разрушенному дому на Краузенштрассе приходили новые художники немецкого театра и кино. Темпы начатой работы, ее действенное звучание объединили истосковавшихся по творческой деятельности людей.

Над первым уцелевшим этажом зияли скелеты пяти разрушенных. В ближайших кварталах подрывали дома, грозящие обвалом. Но штат «Дефа» работал безостановочно, и на территориях «Уфа» и «Тобис» уже начинались съемки новых картин

«Энгель снимает в «Дефа»!.. «Штаудте законтрактован пролетарской фабрикой снов!..» Все эти булавочные уколы «Телеграфа», «Новой немецкой газеты» и других западных органов печати не могли помешать активной творческой работе. Режиссеры Эрих Энгель, Вольфганг Шлайф, Курт Миллер, Златан Дудов, Георг Кларен, Густав Вангенгейм и молодой, еще не известный немецкому кинематографу Курт Метциг снимали картины по плану 1946—1947 гг.

Артисты Ильзе Штеппат, Женни Юго, Камилла Шпира, Пауль Бильдт, Вилли Борхерт, Винтерштейн, Генрих Шицке, Ганс Клеринг, Пауль Эссер и многие другие приняли участие в этих фильмах.

В кинокартине «Девушка Христина» раскрылось сильное, разносто-

роннее дарование молодой актрисы Петры Петерс. В фильме Златана Дудова «Хлеб наш насущный» убедительный образ немецкого производственника-активиста создал Гарри Хиндемит. В кинофильме «Коричневая паутина» («Ротация») немецкие зрители впервые увидели яркую актрису Ирене Корб.

В фильмах «Шахта «Утренняя заря» (режиссер Вольфганг Шлайф), и «Мост» (режиссер и автор Артур Поль) уже звучали новые голоса, необычные для старых немецких фильмов.

«Шахта «Утренняя заря» рассказывала о победе шахтеров над своим бывшим владельцем. В финале фильма шахта переходила в руки народа. Драматургически насыщенный сценарий позволил режиссеру и актерам создать напряженное действие, наполнить народные сцены большим волнением и убедительностью.

«Воццек» — фильм, решенный режиссером Кларен с налетом символизма и с излишним натурализмом, все же имел немало реалистических сцен, разоблачающих подлинную сущность тупой прусской казарменной жизни.

Фильм «Мост» рассказывал о переселенцах. Острая тема о людях, идущих после бедствий войны на новые места, к новой жизни, нашла горячий отклик в германском народе. Фильм, решенный режиссером в плане публицистического произведения, порождал страстные дискуссии. Этот фильм убедительно призывал к новой жизни, он смотрел в будущее.

## РИХАРД НИКОЛАС И ДРУГИЕ

Автор ряда сценариев, по которым ставились фильмы в старом немецком кино, писатель Рихард Николас заявил руководителям «Дефа»: «Геббельс меня не признавал, ибо я не желал писать сценариев на политические темы. Я не хочу писать их и сегодня. Интересуют вас морские сюжеты без политики?»

Николасу ответили: «Только воздух и море? Нет!»

Николас все чаще и чаще появлялся около дома на Краузенштрассе. Старый литератор наблюдал за тем, что происходит в разрушенном Берлине после окончившейся войны. Последней картиной, поставленной по его сценарию, был фильм «Свобода № 7» с известным немецким актером Гансом Альберсом в главной роли. Постановка фильма была осуществлена старым «Тобис». Вся идея картины сводилась к одному: если моряк застрял на берегу, рано или поздно, но море его призовет.

— Что вы снимаете? — почти кричал Николас раздраженно, встречаясь иногда с Метцигом или Дудовым. — Фильмы о войне, о разрушениях, о бедствиях? Это же все было! Зачем вы напоминаете об этом?

— Нужно, чтобы немцы никогда не забывали о том, что произошло,— лаконично отвечали ему.

— Почему «Дефа» не хочет снимать картин на отвлеченные темы?— упорствовал Николас.

Упорствовал, но с Краузенштрассе не уходил. Сердитому и бурчащему писателю что-то было явно по душе в этом новом и странном для него мире.

Николас, Штейнбок-Фермор, Баркгаузен были авторы, воспитанные на других сюжетах и картинах. Вместе с тем именно Штейнбок и Баркгаузен уже написали сценарий для нового фильма «Шахта «Утренняя заря». На студии «Дефа» появились писатели-антифашисты: Фридрих Вольф, Вилли Горцель, М. Честно-Гэль, Клаудиус, Бетрих. Они принесли новые темы, сегодняшний день... Пропитанный «морским ветром» Николас явно начинал сомневаться.

— Получается, что я могу остаться за бортом? — спросил он старого литератора, бывшего матроса Людвига Турека.

— Ты отдаешь не те концы,— сказал ему Турек.— Твое море похоже на стоячую лужу. Жизни нет!

Через несколько дней Рихард Николас снова появился в «Дефа».

— Послушайте,— сказал он,— если я напишу сценарий комедии о девушке-морячке, которая хочет добиться самостоятельности, иметь право на вождение баржи, оставшейся после смерти отца? Если я напишу сценарий, в котором будут действовать молодые, задорные люди, противостоящие старым ворчунам и маловерам, и они победят?

— Пишите такой сценарий,— ответили Николасу в «Дефа».

— Но в нем не будет политики,— упрямствовал Николас.

— Пишите такой сценарий,— с улыбкой сказали ему художественные руководители «Дефа».

Они прекрасно понимали, что предложение, сделанное Николасом, являлось для него почти «революцией».

Так зародилась кинокомедия «Баржа веселых людей», где молодые немецкие актеры во главе с Петрой Петерс отлично разыграли несложное повествование. А старый драматург Николас пришел и к своей следующей работе — к сценарию «Бургомистр Анна» по одноименной пьесе Фридриха Вольфа.

— Мне нравятся люди вашей пьесы. Они здорово и азартно живут. Они сделают то, что захотят,— заявил Николас Вольфу и написал сценарий.

Герои картины «Бургомистр Анна» делали многое: утверждали новую жизнь в деревне.

Мы намеренно достаточно подробно остановились на случае с Рихардом Николасом, ибо он наиболее показательно характеризует все изменения и преобразования в авторской среде, объединившейся вокруг «Дефа».

Начинался новый творческий этап в жизни немецкого кинематографа.

**«Они не скроются»**

## СИЛА И ВОЗДЕЙСТВИЕ МАСТЕРСТВА

Фильмы Э. Энгеля «Дело Блюма» и К. Метцига «Брак в тени» напоминали о недавнем тяжелом прошлом и являлись протестом против притеснения и травли еврейского народа предвестниками фашистов и фашистами.

«Дело Блюма» показывала людей из торгового мира, где разыгралось своеобразное дело Дрейфуса.

«Брак в тени» знакомил со средой немецкой интеллигенции, с миром актеров. В основу сюжета было положено действительное событие — трагическая судьба двух немецких артистов, мужа и жены, доведенных фашистским преследованием и травлей до самоубийства.

Ильзе Штеппат с огромной драматической силой сыграла центральный образ еврейки-актрисы немецкого театра. Она играла не частную трагедию одиночки. В режиссерском прочтении образа главной темой звучало обличение человеконенавистников в коричневых рубашках. Фильм привлекал зрителей большими мыслями героев. Это был фильм скорбный и трагический. Но он призывал: «То, что вы видели, этого завтра уже не должно быть!»

Фильм являлся оптимистической трагедией.

Сила воздействия кинокартины была такова, что ее демонстрация на экранах Германии и в других странах продолжалась более года.

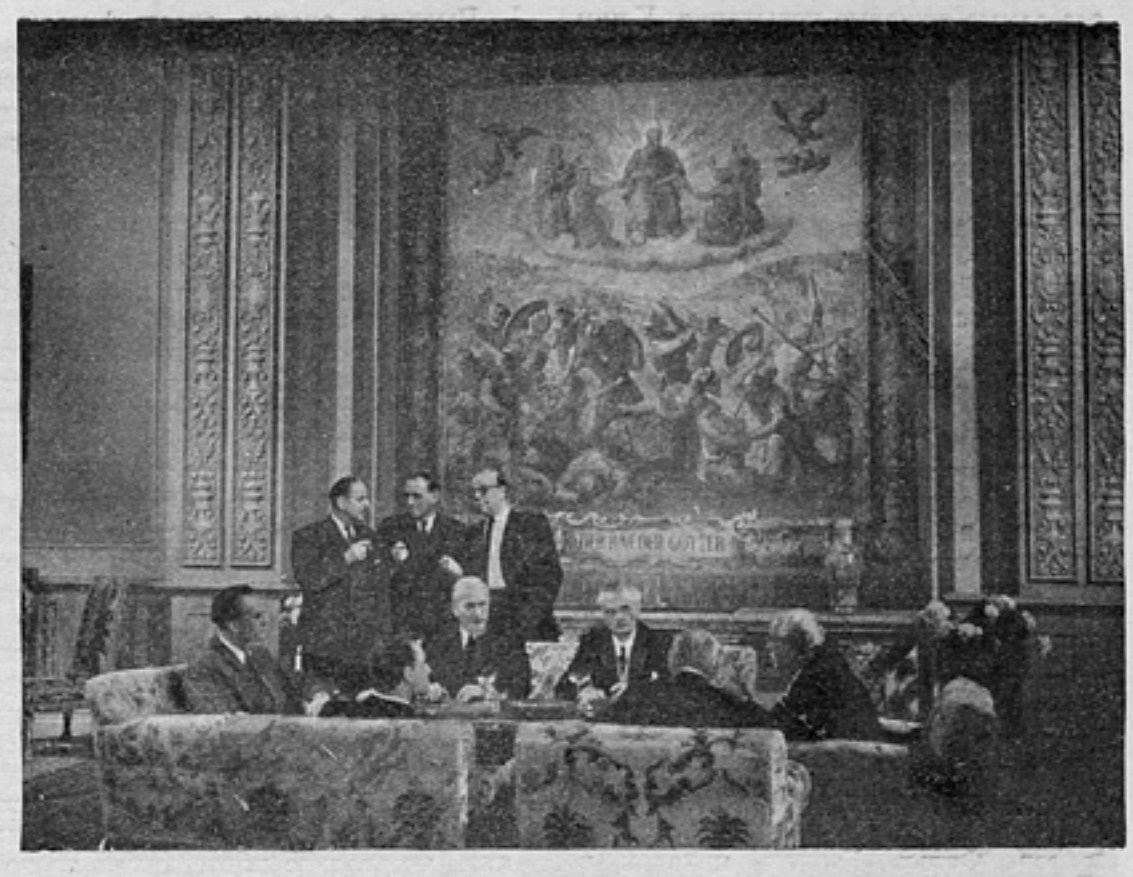
Эрих Энгель — представитель старшего поколения немецких режиссеров. Курт Метциг — режиссер, впервые осуществляющий самостоятельную постановку. И все же, сравнивая эти две картины, нужно отдать предпочтение фильму Метцига — настолько страстно и пламенно жили и боролись его герои, настолько обличительно и беспощадно показывал он фашистских погромщиков, угрожающих жизни и счастью свободолюбивых людей.

Энгель также обличал порокч и преступления, но делал это более равнодушно. Наблюдательный, зрелый мастер, он в фильме «Дело Блюма» только констатировал мрак, тьму, безысходность. А молодой Курт Метциг каждым кадром своего фильма заявлял: «Я обвиняю!»

Во всяком случае эти интересные по мастерству произведения знаменовали новый этап прогресса немецкого кино.

Были в «Дефа» кинорежиссеры, которые, подобно писателю Рихарду Николасу, с трудом усваивали все происходившее в Германии. Их тяга к буржуазному Западу с его нездоровым, патологическим искусством давила на плечи, как тяжелый груз.

Но «Дефа» нужно было сплачивать кадры вокруг своего молодого



«Совет богов»

дела. И вот, как некоторый компромисс, наряду с фильмами передового направления вышли такие «кинокартинки»: «Квартет впятером», «Не мечтай, Анетта», «Химия и любовь», «Фридолин Б.». Фильмы были сделаны настолько бесцветно и нехудожественно, актеры настолько бездушно разыгрывали свои роли, что всем стало понятно: этим сегодня жить нельзя, такие фильмы показывать стыдно!

Правда, нашлись некоторые режиссеры и актеры, которые в своем творчестве так и не смогли расстаться с миром салонных переживаний и будуарных недоразумений. Такие художники после провала этих фильмов отошли от «Дефа». В числе ушедших оказалась и бывшая кинозвезда Женни Юго, исполнительница главной роли в комедии «Не мечтай, Анетта».

Прав был Курт Метциг, возглавивший в тот период художественное руководство «Дефа», когда он сказал:

— Уход Юго закономерен. Это следствие нашего роста!

## ДРУЗЬЯ И ВРАГИ

Фильмы «Пестроклетчатые» (режиссер Курт Метциг), «Хлеб наш насущный» (режиссер Златан Дудов) и «Коричневая паутина» (режиссер Вольфганг Штаудте) закрепляли творческие успехи первых двух лет.

В этих кинокартинах, решенных в зрелой реалистической манере, звучали еще темы недавнего прошлого («Пестроклетчатые» и «Коричневая паутина»), а в фильме «Хлеб наш насущный» была сделана смелая попытка показать сегодняшний день Германии и новых строителей ее будущего.

«Хлеб наш насущный» имел для работников «Дефа» большое значение. Некоторые актеры, стоявшие на «нейтральных» позициях в оценке происходящих событий, сталкивались в этом фильме с острым современным материалом. Выводы картины противоречили неустойчивому мировоззрению отдельных актеров. Режиссер Златан Дудов, исполнитель роли рабочего Гарри Гиндемит, кинооператор Вальтер Баберске сумели увлечь весь актерский коллектив и взволнованно решить образы друзей и врагов в этой картине.

Время неустанно двигалось вперед. Большие преобразования происходили в стране. Нужно было не только ставить фильмы, созвучные времени, но и активно включиться своим творческим трудом в общее дело демократизации страны. Горячим воздухом дышал Берлин. «С кем вы, мастера культуры?» — с таким вопросом обращался великий Горький к зарубежным писателям, когда миру угрожала война. И теперь перед деятелями немецкой культуры снова был поставлен этот вопрос, поставлен честными людьми, которые выбрали единственно правильный путь: итти с народом!

Это были друзья мира, активные антифашисты, люди, прошедшие че-

рез самые тяжелые испытания. К ним присоединились многие прогрессивные актеры и писатели. Дружеский, верный круг расширялся.

Но рядом с друзьями появились и противники. Тонко маскируясь, повели они в «Дефа» свою подрывную работу. Так была сделана попытка протащить в производство киносценарий «Тридцатилетние». В этом сценарии проповедывалась идея реванша за почти целиком погибшее в прошедшей войне среднее поколение немцев.

А сценарий, посвященный преобразованию немецкой деревни, написанный прогрессивными писателями Клаудиусом и Бетрих, был объявлен «никчемным» литературным произведением и отдан в переработку буржуазному драматургу. В итоге этой переработки образ кулака вырос в центральную и сильную фигуру, а преобразователи жизни, люди новой Германии были превращены в схемы.

Под видом «бережного отношения к творческим кадрам» бывший художественный руководитель «Дефа» доктор Фальк Гарнак привлек в «Дефа» большое количество буржуазных деляг, открыто настроенных против демократизации Германии. Внутри «Дефа» началась долгая и тяжелая борьба прогрессивного лагеря с людьми, мешающими развитию немецкого кино.

Подобная позиция художественного руководителя в немалой степени способствовала начавшемуся разобщению в среде кинематографистов, работавших в «Дефа».

Этот период совпал с великим событием в жизни всего немецкого народа — образованием Германской демократической республики.

В эти знаменательные дни на экранах появился фильм Златана Дудова «Хлеб наш насущный». Против врагов немецкого народа, диверсантов и саботажников был направлен и новый фильм «Дефа» «Поручение Хеглера» (режиссер Густав Вангенгейм).

Но поставленные «Дефа» кинофильмы уже не удовлетворяли их создателей. Рождались новые замыслы, искали более принципиальные и острые решения.

Вольфганг Шлайф осуществил постановку исторического фильма «Голубые мечи», где с большой силой показал трагическую судьбу изобретателя мейсенского фарфора Бетхера и холодный цинизм короля Августа, заточившего изобретателя в крепость, дабы секрет изобретения не ушел за пределы королевских владений.

Артист Ганс Квест (изобретатель Бетхер) своим вдохновенным исполнением главной роли вписал славную страницу в молодую историю нового германского искусства. Он играл одухотворенного, страстного изобретателя, поднимаясь в отдельных сценах фильма до трагедийной высоты.

Высокая оценка этого фильма в Советском Союзе и в странах народной демократии явилась подтверждением нового успеха «Дефа» на пути честного, прямого и смелого искусства.

## «СОВЕТ БОГОВ»

Все названные нами кинофильмы были встречены западной прессой в штыки. Поносили режиссеров, артистов, авторов. Говорили о бедности нового искусства, надуманной тематике, об агитации.

Кинофирмы западного Берлина, Мюнхена, Гамбурга получили указание задавить своей продукцией киноизделия демократического Берлина. Но это «мероприятие» окончилось полным провалом. Уголовные и криминальные фильмы «Пятеро под подозрением», «Пролог к развязке», «Над городом туман», выброшенные на экраны западных кинотеатров, настолько точно подражали голливудским образчикам, настолько были мелки и нелепы по своему содержанию, что только подчеркнули превосходство и силу прогрессивных кинокартин, создаваемых «Дефа».

Тогда «западные» деятели закатили грандиозную рекламу английскому фильму «Третий человек», повсюду заявляя, что он является блистательным произведением современного киноискусства и что демонстрация такого фильма выявит все убожество немецкого кинематографа в демократическом Берлине.

«Третий человек» — фильм, посвященный разоблачению загадочного убийцы, имел «блистательные» качества. Там отравляли детей, там убивали, преследовали преступника с собаками-ищейками, и все это под звуки певучей цитры, под мелодичную музыку танго и блюза... «Шедевр английского кино», импортированный в Берлин, не смог нанести вреда демократическим фильмам «Дефа».

В это время режиссер Курт Метциг заканчивал производство нового кинофильма «Совет богов» — картины, разоблачающей истинное лицо хозяев «Фарбениндустри», организаторов кровавой войны и подстрекателей новой бойни между народами.

Премьера этого фильма совпала с проведением в Берлине всегерманского слета молодежи в мае 1950 года. Столица Германии переживала исключительные дни. Энтузиазм, массовые демонстрации, направленные против поджигателей новой войны, звонкие песни, распеваемые тысячами молодых немцев, факельные шествия превратили демократический сектор города в праздничный и прекрасный центр демократической республики.

На переходах в западные зоны стояли усиленные патрули английской и американской полиции. За Бранденбургскими воротами сосредоточились танки с пушками, направленными в сторону демонстрантов, против юности, мира и свободы.

В эти же дни в одном из городов Германской демократической республики судили преступников и шпионов, проникших в народные предприятия химической промышленности ГДР. Все преступники в свое время были связаны с «Фарбениндустри».

Новый фильм Метцига был встречен немецким народом с огромным энтузиазмом. Великолепные, насыщенные драматизмом сцены Нюрнбергского процесса, заводской катастрофы, заключительный призыв доктора Шольца, главного героя картины: «Не дать им — торговцам кровью и жизнью, начать новую войну!» — оставляли огромное впечатление.

Западная пресса тут же закричала о «холодной войне», ведущейся «Дефа». «Телеграф» напечатал статью под названием «Конец режиссера». Западное радио объявило фильм «Совет богов» «красной пропагандой».

Коменданты западных секторов Берлина — три генерала — провели специальное совещание по вопросу о мерах дискредитации этой картины всеми возможными средствами. Начались форменные преследования актеров — исполнителей главных ролей — Фрица Тильмана и Пауля Бильдта. Фриц Тильман подвергся бойкоту в театре западного сектора Берлина, но это его не испугало. «Я играл то, что думал и понимал. Образ доктора Шольца, его путь — это дорога каждого честного немца».

Фильм «Совет богов» проник через полицейские кордоны и был показан на закрытых киносеансах рабочим и интеллигентам многих городов Западной Германии.

В этом фильме «Дефа» с огромной силой прозвучал гневный голос народа — голос, разоблачающий попытки американских империалистов превратить германский народ в пушечное мясо для новой войны.

Совет трех генералов оказался бессильным в своих попытках остановить движение этого фильма, призывающего немцев к единению против врагов мира и демократии.

Вслед за «Советом богов» студия «Дефа» выпустила ряд новых произведений: фильмы «Земмельвайс — спаситель матерей», «Семья Бентин», цветной фильм «Холодное сердце» (по темам немецких сказок). «Дефа» активно включилась в борьбу национального фронта за создание единой и неделимой Германии, за дружбу с народами великого Советского Союза, за мир, счастье и расцвет.

Выступая на III съезде СЕПГ с докладом, посвященным пятилетнему плану восстановления и развития промышленности в Германской демократической республике, и говоря о достижениях культуры и искусства,

В. Ульбрихт назвал фильм «Совет богов» выдающимся событием в культурной жизни республики. Народы Советского Союза, стран народной демократии высоко оценили эту работу молодой немецкой кинематографии. На международном кинофестивале в Чехословакии фильм «Совет богов» был удостоен почетного диплома.

## «ДОРОГА ВВЕРХ!»

Так назывался документальный фильм, выпущенный кинохроникой «Очевидец» («Дефа»). Он рассказывал о созидательной силе немецкого народа, проявленной после войны.

В фильм были включены и кадры старой немецкой хроники, напоминавшие о тяжелом прошлом немецкого народа. Операторы «Дефа» сумели заснять много впечатляющих кадров, посвященных жизни на Западе; парадные проходы английских войск по улицам Кельна, военные маневры около Мюнхена, безработных на улицах западнюго Берлина. Эти кадры обличали холодных и равнодушных убийц, готовящих новое преступление, закладывающих мины и взрывные шнуры в скале Лорелей, на мостах и возвышенностях. «Если потребуется — они затопят Западную Германию!» — говорил диктор.

Несколько кинооператоров «Дефа», самоотверженно доставших такой хроникальный материал, были арестованы западной полицией, но пленку удалось спасти.

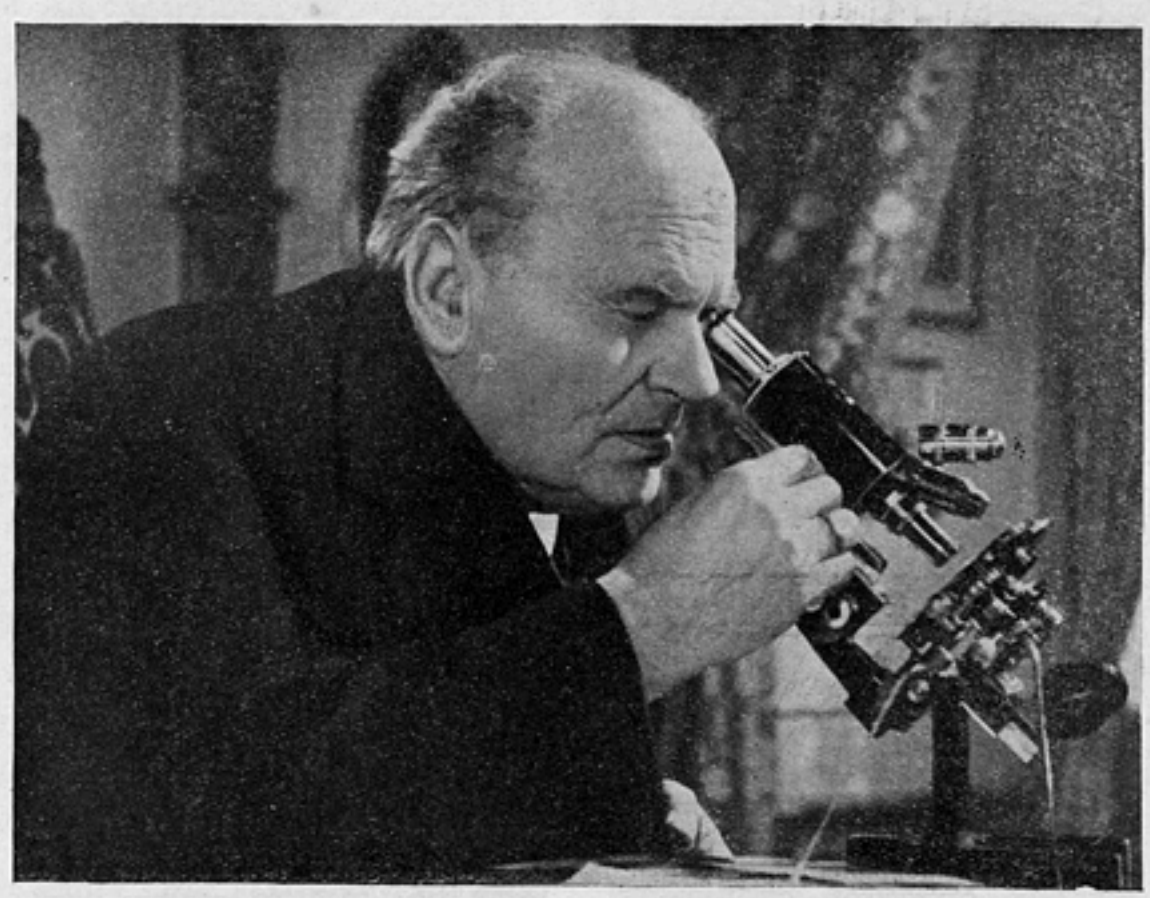
«Дорога вверх!», цветной фильм «Всегда готов», посвященный слету молодежи, ряд новых киножурналов «Дефа», показывающих самое важное и яркое в жизни немецкого народа, — все эти выразительные кинодокументы внесли немалую долю в дело борьбы за мир.

Одному из операторов «Дефа» удалось участвовать 23 февраля этого года в отважном рейде семи молодых немецких патриотов на остров Гельголанд, превращенный англичанами в учебно-опытную базу для прицельного бомбометания. Семь молодых немцев водрузили на самой высокой башне острова флаг мира, зажгли свет давно потухшего маяка и потребовали прекращения ремилитаризации Западной Германии.

Дело, начатое семью молодыми немцами, было подхвачено всем немецким народом. Волнующие кадры пребывания на острове Гельголанд были доставлены оператором в «Дефа» с помощью самоотверженного гамбургского моряка, капитана дальнего плавания.

Вот что писали по поводу этих кадров в демократической немецкой печати:

«Каждый раз, когда появляется наша кинохроника «Очевидец», то северо-западная радиовещательная станция комментирует ее под заголовком «Косой очевидец»... Когда же появились снимки, посвященные героическому делу семи молодых патриотов на острове Гельголанд, то «комментирующая радиостанция» лишилась языка...»



«История одной семьи»

Фильмы «Дефа» давно уже победили своих ожесточенных и крикливых противников силой правды, голосом совести.

В творческих планах «Дефа» на этот год — фильм о великом сыне немецкого народа Тельмане. В ближайшее время выходят на экраны фильмы, созданные по романам крупнейших немецких писателей Арнольда Цвейга «Вансбекский топор» и Т. Манна «Верноподданный». Курт Метциг снимает новый фильм «Роман одного брака», посвященный борьбе с расколом Берлина и единению немецкого народа. В творческих замыслах Златана Дудова — режиссера и председателя художественного совета «Дефа» — фильм о немецкой женщине. Над сценарием «Карл Маркс» работает автор и режиссер д-р Брандес.

В последнем кинофильме «Дефа» «История одной семьи» («Зонненбруки»), поставленном режиссером Георгом Клареном по мотивам пьесы польского писателя Леопольда Кручковского, участвует старейший артист немецкого театра и кино Эдуард Винтерштейн. Шестьдесят лет отдал он беспрерывному служению искусству. В период гитлеровского владычества старый актер был занесен в черный список мятежников. Прекрасна и вдохновенна его последняя работа — образ профессора Зонненбрука, порывающего с реакционной профессурой и хозяевами Западной Германии.

На немецко-польской границе состоялась необычная премьера нового фильма «Дефа». Около тысячи немецких и польских крестьян устроили овацию Винтерштейну и забросали его цветами.

— Я только с народом, до последней минуты своей жизни, до последнего своего вздоха, — взволнованно сказал Винтерштейн...

В кинофильме «Совет богов» в роли сына доктора Штольца снимался выпускник актерской студии «Дефа» Курт Дайкерт, член Союза свободной немецкой молодежи. Он увлеченно и радостно создает образы молодых современников.

— Ты стоишь, Курт, на самом правильном пути. Вся жизнь перед тобой, а она прекрасна, — и с этими словами старейший мастер Винтерштейн обнял самого молодого мастера немецкого киноискусства.

В этом единении, в этом дружном коллективе, где встречаются самые разные возрасты и бьются самые горячие сердца, живет и крепнет осязаемая сила нового кинематографического искусства Германии.

И оно победит!

БЕРЛИН.

Д. Маслов

# ПРОПОВЕДЬ МИЛИТАРИЗМА В КИНОИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЙ ГЕРМАНИИ

„Без нас!» — таков решительный ответ населения Западной Германии на происки американских империалистов и их прислужников, стремящихся вовлечь его в новые военные авантюры.

Боннская клика всерьез напугана размахом возникшего среди широчайших масс немецкого народа движения против ремилитаризации Германии. Вот почему милитаристам стали необходимы меры, способные заглушить этот всенародный порыв протеста. Приводным ремням империалистической пропаганды — прессе, радио, кино — приказано «обрабатывать» рядовых немцев прививками любви к американскому образу жизни и непротивления бредовым планам вооружения Германии.

Заправилам Голливуда и их европейским кинолакеям поручено оправдать превращение Западной Германии в центр военно-агрессивных приготовлений Северо-Атлантического блока. Следуя воле реваншистских военно-промышленных кругов Западной Германии, являющихся контрагентами США в Европе, клика Аденауэра—Шумахера стремится заставить всех людей киноискусства обслуживать подготовку новой войны. Формы этого обслуживания разнообразны. Американские киномонополии из кожи вон лезут, чтобы оплодотворить западногерманскую кинопромышленность долларами и взять под безраздельный контроль производство фильмов.

Пора видимого «сотрудничества» всех иностранных киномагнатов в Западной Германии миновала. Было время, когда члены контрольной комиссии по прокату фильмов в Тризонии собирались на организованный дележ в Париже. Теперь каждый хочет самостоятельно урвать себе кусш побольше. Об этом, не желая того, выболтал председатель комиссии боннского правительства по делам печати, радио и фильма Фогель. На совещании представителей западногерманской кинопромышленности и журналистики, состоявшемся в марте 1951 года, он признал наличие «непреодолимых препятствий со стороны Союзного Контроля».

Голливудские магнаты под видом попечительства особенно активно проявляют «заботы» о судьбах киноискусства Западной Германии.

Как сообщала в августе 1950 года «Фильм Дейли», организация МПАА предложила создать кооперативный фонд для выдачи займов немецким продюсерам в рамках плана Маршалла. Взамен этого от боннского правительства требуют, чтобы оно разблокировало скопившиеся доходы от американских фильмов. Эти капиталы пойдут на финансирование немецких кинопредпринимателей и производство американских фильмов в Западной Германии.

Западногерманские киномагнаты, чувствуя, что в них нуждаются американские киномонополии, в свою очередь подымают голову и предъявляют требования, свидетельствующие о росте их реваншистских аппетитов. В американском секторе Берлина издается официоз голливудских и западногерманских кинопромышленников — журнал «Фильмблэттэр». На его страницах без зазрения совести публикуются материалы, содержащие открытый призыв к киноработникам Западной Германии создавать фильмы, воспевающие войну, насилие, грабеж.

В номере от 16 февраля 1951 года помещена статья, извещающая о потоке американских военных фильмов и доказывающая необходимость создавать такие же в самой Западной Германии.

Эту статью сопровождает специальный эпиграф, взятый из высказывания фашистского приверженца — немецкого киноактера Тео Лингена, который цинично вопрошает: «Почему мы всегда говорим о послевоенных фильмах? Неужели еще никто не заметил, что речь идет уже о предвоенных фильмах?»

Известно, что «Фильмблэттэр» имеет тесные связи с крупными американскими кинопредпринимателями и оккупационными властями и что под его дудку пляшут западногерманские кинотузы. Грубую пропаганду войны и ремилитаризации Германии они обволакивают фразами о «волнующем звоне мечей, который доносится восточным ветром», и оправдывают лживыми провокационными заявлениями: «Мы должны быть готовы защищать нашу шкуру. Фильм не может равнодушно пройти мимо этой проблемы нашего времени».

Так хотят ориентировать немецкого зрителя американо-английские поджигатели войны. Им не по душе мир и свобода, труд и процветание, единство и демократия. Они ратуют за войну, призывают к вооружению, разбою, делают ставку на реванш!

Монополистические кинофирмы, прославляющие германский агрессивный империализм, действуют в контакте с англо-американской плутократией. Как сообщала газета «Морген», Голливуд готовит для показа в западногерманских кинотеатрах 60 фильмов, прославляющих войну. Среди них упоминаются такие: «Место встречи — луна» (фильм, восхваляющий господство американцев над миром), «Высокая граница» (рассказывающий о летчике, который должен сбросить атомные бомбы на советские города) и другие фильмы.

Важное значение реваншисты придают обработке сознания молодежи. Игра на низменных чувствах приобрела чудовищные размеры. Если посмотреть репертуар западногерманских кинотеатров за последнее время, то станет ясным, как боннское правительство поощряет пропаганду разврата, грабежа и разложения с экранов кинотеатров.

Газета «Националь Цейтунг» в номере от 1 апреля 1951 года сообщала о массовых случаях ограблений, покушений и убийств в западных зонах под впечатлением американских фильмов. Да и как может быть иначе, если зрителям показывают такие фильмы, как «Изнасилованный», «Ночь без греха», «Ангел с двумя пистолетами», «Упоение одной ночи», «Белые бандиты», если с экранов даются советы подросткам, как пользоваться пистолетами, кастетами, кинжалами, если преподносятся «нормы» поведения, рассчитанные на разжигание животных инстинктов.

Характерным является скандал с выпуском и демонстрированием поставленного режиссером Вилли Форстом порнографического фильма «Грешница», со смаком рассказывающего историю любви падшей де-

вушки и страдающего злокачественной опухолью гениального художника.

«Фильмблэттер» сообщал, что демонстрация этого фильма в западных зонах Берлина сопровождалась крупными беспорядками: битьем стекол, вмешательством полиции, применением зловонных бомб.

Католическая и лютеранская церкви создали видимость недовольства картиной и приличия ради потребовали ее запрета. Но как могут боннские киноцензоры запрещать фильм, если сам Аденауэр выдал Вилли Форсту на постановку «Грешницы» субсидию в 350 000 марок! Растроганный благосклонным вниманием и высоким покровительством, В. Форст приступил к постановке нового фильма «Раскаявшаяся грешница», по существу являющегося второй серией предыдущего..

Похоже на то, что шумиха вокруг «Грешницы» имела также и рекламное значение. Во всяком случае такая же шумиха, поднимаемая продажной прессой по поводу порнографических, гангстерских и милитаристских фильмов,— явление далеко не редкое.

Вот как одна из газет расценивает «достоинства» бандитских фильмов:

«Эти фильмы не для трусливых зайцев и не для слабонервных. В них с почти неиссякаемым богатством фантазии поднимают до вершин криминальные жанры. Бегство убийц из тюрем... Захватывание, преследование и приключения беглецов. Новые убийства. Шантаж и смерть... Человечное и бесчеловечное...»

Заканчивается «отзыв» оригинальным утверждением: сильный человек, то есть бандит, должен быть героем не только в кабаках, но и на полях грядущих сражений.

Кинодельцы Западной Германии охотно прибегают и к одной из испытанных форм наркотизирования народных масс, к так называемым любовным фильмам, задача которых сводится к тому, чтобы увести широкого зрителя от насущных, жгучих проблем современности, усыпить его бдительность.

Рекламные щиты кинотеатров пестрят «интригующими» названиями киномакулатуры: «Венера флиртует», «Богиня танцует», «Полночная Венера», «Романсы юга» и т. п.

В планах производства 1951 года имеются такие названия: «Любовная рапсодия», «Горе тому, кто любит», «В сетях Мадонны», «Ангел в вечернем платье», «Ева и женский врач» и другие. Но никакими киновенерами, ангелами и мадоннами, ни прямой пропагандой новой войны не удается одурманить сознание немецкого народа, стремящегося к воссозданию единой, демократической и миролюбивой Германии. Честные киноработники Западной Германии не стоят в стороне от этого всенародного стремления.

Много киноактеров собрались в апреле текущего года в театре «Трибуна» и высказались за мир, против войны. Они требовали также созыва конференции всех работников культуры Германии. Их общие желания высказаны в словах киноактера Виктора дэ Кова:

— Одно из двух. Или мы за войну или мы за мир. Третьего быть не может. Мы за мир. Это значит мы против войны!

Виктор дэ Кова обратился также с письмом к ряду деятелей науки и культуры, в котором протестовал против ремилитаризации Западной Германии. Он призывал каждого немецкого гражданина проявить мужество в борьбе за мир.

Растущее движение против ремилитаризации Германии отражает думы и чаяния всего немецкого народа.

Он заставит милитаристов и реваншистов считаться с его волей!

---

А. Соболев

# КИНОХРОНИКА ФРАНЦИИ

О Франции может быть быстрее, чем в какой-либо другой из маршаллизованных стран Западной Европы, с каждым днем все больше углубляется пропасть между силами, проводящими политику подготовки войны, и силами мира — подавляющим большинством французского народа.

Борьба трудящихся масс Франции в защиту мира находит свое отражение во всех областях политической, экономической и культурной жизни страны.

Каждый общественный деятель, каждый работник культуры, искусства всей логикой событий вынужден сделать выбор между лагерем мира и лагерем войны; каждое произведение искусства обязательно оказывается орудием борьбы за мир или против него.

В кинематографии это особенно ярко проявляется в продукции кинохроники, имеющей дело с актуальными проблемами современной жизни.

В беседе с корреспондентом «Правды» товарищ Сталин указал, что агрессивные силы, имеющиеся в США, Англии и Франции, «стараются обмануть свои народы для того, чтобы навязать им свои агрессивные планы и вовлечь их в новую войну». Чтобы обмануть народ Франции, агрессивные силы страны мобилизуют все средства агитации и пропаганды и в первую очередь кино.

К чести французских творческих киноработников надо сказать, что среди них находится очень мало охотников выпускать откровенно пропагандирующие войну «художественные» фильмы по образцу соответствующей продукции Голливуда. Зато эту «работу» ведет французская буржуазная кинохроника, являющаяся рупором и американских и французских агрессивных сил.

Кинохроникой во Франции занимаются кинофирмы: «Патэ», «Гомон», «Актюалите Франсез», «Эклер Журналь» и «Фокс Мовитон». Каждая из этих пяти фирм выпускает еженедельно номер журнала.

Советскому человеку трудно даже

представить себе тот размах и цинизм, с которым французская буржуазная хроника ведет преступную пропаганду войны.

Напрасно было бы искать в киножурналах отражения вопросов, интересующих простых людей Франции. Забастовки и стачки трудящихся, борющихся за свои экономические и политические права, борьба за мир, первомайские или другие массовые демонстрации — все это или совсем не находит отражения или преподносится в крайне урезанном и извращенном виде. Достаточно сказать, что Второму Всемирному конгрессу сторонников мира две кинофирмы не посвятили ни одного кадра, что ни один киножурнал не откликнулся на сбор подписей о заключении пакта мира между пятью великими державами.

Напрасно было бы также искать во французской буржуазной кинохронике отражения событий жизни СССР и стран народной демократии. Несмотря на то, что все советские журналы кинохроники постоянно посылались во Францию, за последние несколько лет французская кинохроника использовала ничтожное количество отдельных сюжетов.

Основные материалы для киножурналов всех пяти фирм поставляет американская кинохроника.

Какова же тематика французской буржуазной кинохроники?

За исключением незначительного числа сюжетов, изредка показывающих спортивные соревнования и новинки моды, все содержание кинохроники посвящено одной задаче — пропаганде войны.

Значительная часть сюжетов еженедельно посвящается прославлению мощи американского оружия.

«Американские парашютисты над Порто Рико», «Американские танки в Анкаре», «Обучение американской военной технике войск Чан Кай-ши на Тайване», «Визит американских военных кораблей в Сайгон», «Американские летающие крепости в Англии», «Парад американских танков в Греции» — таковы, например, сюжеты «французской» кинохроники за одну только неделю.

Французскому зрителю показывают то выгрузку американского вооружения в Шербурге, то прибытие американских самолетов в Бизерту, то упражнения американских парашютистов, то испытания военных материалов в США, то «американскую летающую сверхкрепость», то американский броненосец «Миссури» — «самый мощный в мире», то американские военные заводы, выпускающие сериями реактивные самолеты — «самые быстрые в мире». В мае 1951 года «Фокс» торжественно сообщал: «Миллионная тонна американских военных материалов отправлена в Европу...»

Пытаясь напугать народ Франции ужасами атомной и водородной войны и тем подорвать его волю к борьбе за мир, киножурналы смакуют такие сюжеты, как «Водородная бомба», «Изучение влияния атомной радиации на жителей Хиросимо», «Канадская атомная установка для изготовления бомб» и т. д.

Большое место занимает в хронике показ агрессивной войны, которую ведут французские правящие круги против вьетнамского народа. Этой теме еженедельно посвящается по 50 метров. Действия французского экспедиционного корпуса, проводящего карательные мероприятия против мирного населения, хроника именует не иначе, как «восстановлением порядка», а защищающих родную землю вьетнамцев — «агрессорами».

Показывая рейд французского отряда в один из пунктов Аннама, кинохроника «Гомон» лицемерно заявляет: «Франция не желала этой жестокой войны» и угрожающе добавляет: «Однако она будет ее вести без ослабления так долго, как это ей будет навязано». Таков ответ правящих кругов на требования французской прогрессивной общественности — отозвать экспедиционный корпус из Индо-Китая.

Часть киножурналов пытается преуменьшить размеры войны во Вьетнаме, утверждая, что французы несут «мало потерь». Но «Гомон» опровергает своих собратьев, признаваясь, что эта война — «смертельная кампания».

Выполняя задание вдохновителей новой мировой войны, киножурналы раздувают военный психоз, подчеркивая его «всеобщий» характер.

Идет речь о Турции — показывается или «Новая турецкая армия» или «Парад войск в Анкаре», об Испании — франкистские войска, обмундированные на немецкий манер, или генерал Франко, демонстрирующий португальскому диктатору Салазару огромное замаскированное орудие, об Англии — подъем подводной лодки «Трюкюлен», об Италии — смотр де Гаспери войск, отправляемых в Сомали, об Аргентине — парад войск в присутствии Перона, об Индии — верблюды и слоны индийской армии и так далее.

Много внимания хроника уделяет Чан Кай-ши и его клике.

Называя Тайван «последним передовым бастионом против коммунистического Китая», французская кинохроника уверяет, что войска Чан Кай-ши собираются заставить «войска Мао Цзе-дуна... отойти к их отправной точке». Однако более трезво настроенный «Эклер Журналь» отмечает, что армия на Тайване это все, что осталось от миллионных полчищ Чан Кай-ши. В то же время хроника невольно подчеркивает, кто стоит за спиной Чан Кай-ши; показывая его авиацию, хроника признается, что вся материальная часть американская, а летчики «проходили обучение в США».

Что же показывает хроника из внутренних французских событий? Это опять-таки или «Франко-британские маневры в Средиземном море», или «Французские авиационные маневры», или «Маневры французских сухопутных войск», или «Прибытие французских танков в долину Шеврез».

Кинохроника предпочитала замалчивать «инспекторский рейд» Эйзенхауэра по столицам Западной Европы. Однако замолчать его приезд в Париж было невозможно. Но если французские патриоты единодушно заявили «главнокомандующему»: «Уезжай обратно!» и если этот неприятный факт приобрел скандальную известность во всем мире, то как же показать такое событие?.. Выход из этого затруднительного положения был все-таки найден. Вынужденный показать демонстрацию парижан на площади Этуаль против приезда Эйзенхауэра, киножурнал «Патэ» меланхолически вздыхает: «Но Елисейские поля видели и иное» и дальше в журнал вмонтированы кадры празднования Дня победы в 1945 году, когда Эйзенхауэр тоже приезжал в Париж... Этот неуклюжий трюк нельзя назвать иначе, как медвежьей услугой, оказанной журналом поджигателям войны. Сопоставление явно не в пользу Эйзенхауэра! Оно заставляет французского зрителя задуматься о разнице положения во Франции в 1945 и 1951 годах... «Экран Франсе» справедливо отмечает, что эти кадры вызывают «живую реакцию публики».

Заразить французского кинозрителя военным психозом, ошеломить американской военной мощью — это только одна сторона задачи, выполняемой французской кинохроникой.

Товарищ Сталин в беседе с корреспондентом «Правды» подчеркнул, что агрессивные силы США, Англии и Франции стараются «изобразить новую войну, как оборонную, а мирную политику миролюбивых стран, как агрессивную».

Выполняя волю этих агрессивных сил, кинохроника тщетно пытается представить черное белым и наоборот.

Вполне понятно, что при этом несмотря на все свои старания, она неизбежно терпит фиаско. Очень часто кинохроника своими кадрами невольно разоблачает клевету буржуазной прессы, киножурналы одной фирмы (против своего желания) опровергают другие, кадры уличают во лжи диктора.

Очень редко французские киножурналы показывают события, происходящие в Западной Германии. Однако отдельные факты, все-таки попадающие в киножурналы, свидетельствуют о том, что там идет интенсивная

подготовка к войне, как бы диктор ни изощрялся в клевете.

Диктор говорит о германской полиции, а зритель видит на улицах Западного Берлина тяжелые танки отнюдь не полицейского назначения.

Немецкий трибунал судит Ильзу Кох — известную нацистскую садистку, надзирательницу из концлагеря Бухенвальд, а кинозритель знает, что эта военная преступница освобождена из заключения американцами.

«Актюалите Франсез» показывает также освобожденного из тюрьмы Круппа, а диктор развязно оправдывается: «Он говорит, что надеется больше не производить пушек»...

Показывая большую наступательную операцию, разыгранную во время маневров американских войск в Западной Германии, диктор, проболтавшись, подчеркнул, что она (операция) проводится в условиях «наиболее близких к действительности». Такая картина подготовки войны в Европе была столь же «подходящей» иллюстрацией к разглагольствованиям реакционной прессы об «оборонительном» характере Атлантического пакта, как и показ киножурналом «Гомон» франко-британских маневров в Средиземном море, сопровожденный откровенным дикторским текстом: «Западная Европа уже прошла стадию теоретических соглашений»...

Пытаясь оправдать ремилитаризацию Западной Германии, «Патэ» клеветнически называет Германскую Демократическую республику «преемницей третьей империи» и при этом демонстрирует... старые кадры гитлеровской армии! Такими дешевыми жульническими приемами хроника пытается обмануть простых людей Франции, выдать Германскую Демократическую республику за агрессора.

Особенно жалки попытки кинохроники изобразить СССР агрессором. Не имея возможности подкрепить свои утверждения показом каких-либо кинодокументов, хроника вынуждена прибегать к «пристегиванию» клеветнического текста к любым кадрам.

«Актюалите Франсез», показывая турецкую армию, сообщает, что она займет районы, граничащие с Советской Арменией, «чтобы быть готовой ко всяким случайностям».

«Эклер» утверждает, что «болгарская армия вооружена Советами». К этому дикторскому тексту кинохронике, за неимением других доказательств, пришлось «пристегнуть» кадры... похорон В. Коларова.

Так же «успешно» кинохроника приписывает агрессивные намерения и усиленную подготовку к войне странам народной демократии.

Показывая празднование 1 Мая 1950 года в Праге и Варшаве, «Гомон» заявляет: «За железным занавесом 1 Мая праздновали большими военными парадами. Даже молодежь проходила строевым шагом». Вслед за тем идут кадры: рабочая милиция в Праге и школа кадетов в Варшаве на первомайской демонстрации. Но в эти же дни «Эклер» показывает широкие мирные демонстрации трудящихся Праги и Варшавы, нечаянно разоблачая тем самым неуместную ложь своего собрата.

Особенно разнузданной стала пропаганда войны в связи с американской интервенцией в Корее.

В первый период событий в Корее киножурналы показывали во всех видах лисынмановские войска, пытаясь представить их защитниками Южной Кореи от «северо-корейских агрессоров». Но вскоре лисынмановские войска исчезли с экрана. Очевидно, после первых же сражений они имели настолько не боевой вид, что операторы предпочитали больше не снимать их. И французский кинозритель увидел, что против корейской народной армии сражаются американские войска.

Включив в киножурналы выступление Трумэна, уверяющего, что бомбардировка и действия американских войск в Корее — это «защита мира», хроника показала кадры разрушенных американскими бомбардировщиками городов, обгоревших трупов, раненых мирных граждан, и когда кинозритель увидел, как выглядит эта «защита мира», ему стало окончательно ясно, кто же подлинный агрессор.

Хронике стало трудно носить маску миролюбия. «Фокс» затрубил о «беспощадной войне», «Актюалите Франсез» — о «систематических бомбардировках», о «гигантских авиарейдах». Показывая один из бандитских налетов авиации США, диктор, захлебываясь, признавался, что после налета «от корейской деревни ничего не осталось».

В дни, когда французская пресса печатала заявление Ачесона о том, что американские самолеты бомбят в Корее только военные объекты, кинохроника «Фокс» непроизвольно опровергла эту ложь, отмечая, что в Корее бомбардировками «систематически разрушаются большие центры», а «Эклер» показал разбитый бомбардировкой корейский город, находящийся за сотни километров от фронта.

В период наступления американцев киножурналы широко рекламировали Макартура, утверждая, что он «блестяще провел операцию», что «первая кавалерийская дивизия США достигла маньчжурской границы».

Но прошло немного времени и хвастливо-победный тон пришлось сбавить. «Наличие партизан делает неясным положение на всем фронте», — осторожно признал «Гомон». «Враг повсюду», — заявил диктор киножурнала «Патэ», комментируя кадры отступления американцев, и тем признал, что весь корейский народ борется против американских агрессоров.

Вслед за тем всякий показ сухопутных военных действий в Корее прекратился. Очевидно, было дано указание не включать в киножурналы кадры отступления американцев. Зато без конца показываются действия американской авиации. «Гомон» дошел в своем цинизме до того, что при показе бомбардировки корейских городов заявил: «В Корее тоже занимаются вопросами мира....»

Скоро хроника получила новую директиву — поразить французского кинозрителя ужасами войны в Корее, устрашить его. Зритель видит, как при бегстве американцев из корейского порта они взрывают заводы, пускают поезда один навстречу другому, поджигают вагоны. «Актюалите Франсез» заявляет по адресу американских моряков: «Когда им уже больше нечего разрушать, они отплывают». Хроника начинает увлекаться показом тактики «выжженной земли» в действии. Зритель видит Сеул, разрушенный до основания, деревни, сожженные напалмовыми бомбами, бегство жителей из горящих домов. Только «Фокс» пытается заверить, что эти разрушения и пожары «вызваны снарядами противника». Остальные киножурналы признают, что это дело рук американской армии.

Журналы попытались было показать действие напалма на людей. Однако вид заживо сгорающих корейцев и обугленных трупов производил на зрителей совсем не то впечатление, на которое эти кадры были рассчитаны, поэтому они быстро исчезли из киножурналов.

Разумеется, ни один журнал не показывал ни массовых расстрелов мирных жителей, ни убитых корейских детей и женщин. Зато все журналы усиленно показывали раненых американцев и трупы американских солдат, пытаясь разжалобить зрителя «жертвами», которые несут «защитники мира».

Но французских трудящихся не так легко ввести в заблуждение.

В сентябре 1950 года во время демонстрирования кинохроники о военных действиях в Корее в одном из парижских кинотеатров вспыхнула стихийная манифестация. Зрители провозглашали: «Корея корейцам!» Раздавались возгласы протеста против американских агрессоров.

Аналогичные демонстрации произошли даже в кинозалах при военных казармах. Солдатам показывали хронику войны в Корее и речь премьер-министра Франции Плевена о продлении срока военной службы. Солдаты реагировали очень бурно. Свист и крики: «Долой войну в Корее!», «Наша кровь не продается, мистер Трумэн!» — продолжались до тех пор, пока офицеры не дали распоряжения прервать сеанс и зажечь

свет. Но как только сеанс возобновлялся, вновь вспыхивала демонстрация протеста.

Такие сцены произошли в казармах ряда городов самой Франции, в гарнизонах Северной Африки и французских оккупационных зон Австрии и Германии.

За последнее время французские кинозрители особенно активно протестуют против показа пропагандирующей войну кинохроники. Во избежание этих протестов летом 1951 года в ряде кинотеатров стали ослаблять звук во время ее показа. В некоторых кинотеатрах хронику вовсе перестали показывать.

Прогрессивные французские киноработники в противовес хронике, разжигающей военный психоз, создают свои хроникально-документальные фильмы.

Конечно, они не обладают теми материальными возможностями, которыми располагает буржуазная кинохроника, получающая субсидии из государственного фонда помощи кинематографии. В 1951 году эта субсидия составляет 120 миллионов франков. Французские власти всячески стараются не допустить до зрителей хроникальные и документальные фильмы прогрессивных кинорежиссеров. Но все же количество таких фильмов все увеличивается, все большее число прогрессивных киноработников отдает свои силы и талант этому большому делу.

В 1950 году были созданы документальные короткометражные фильмы: «Мы — преемники Франции», «Лучезарное завтра», «Наша дань любви к Ленину» и другие, ведущие борьбу за мир, за лучшее будущее французского народа.

Огромный интерес трудящихся масс вызвал хроникальный фильм, посвященный происходившему в 1950 году съезду французской компартии. Этот интерес был настолько велик, что даже буржуазная кинохроника была вынуждена включить в свои номера отдельные кадры кинофильма о съезде.

Прогрессивными кинематографистами был также создан фильм «Человек, которого мы больше всего любим», посвященный семидесятилетию товарища Сталина. Дикторский текст к фильму написал крупнейший современный поэт Франции Поль Элюар, он сам и читает его в фильме. Кадры, в которых показаны громадная книга с приветствием, подписанным сотнями тысяч трудящихся Франции, сбор подарков товарищу Сталину, заполняющих целые грузовики, показ миниатюрной башни — подарка, на создание которого рабочие одного из заводов отдали триста часов своего времени, и другие эпизоды — все это очень ярко говорит об огромной любви французского народа к великому вождю всего прогрессивного человечества, знаменосцу мира товарищу Сталину.

Неустанную борьбу за мир ведет один из крупнейших кинорежиссеров Франции Луи Дакен. Ему была присуждена золотая медаль Мира в области кино за фильм «Битва за жизнь», посвященный Первому Всемирному Конгрессу сторонников мира. «Битва за жизнь» — не просто хроника конгресса. Дакен с большим искусством вмонтировал в фильм документальные кадры, рисующие борьбу сторонников мира разных стран против подготовки новой войны, грозящей человечеству. «Битва за мир — это битва за жизнь» — такова основная мысль этого произведения, проникнутого большой любовью к людям и верой в победу сил мира над силами агрессии. Глубокое впечатление оставляют показанные в фильме речь председателя конгресса Жолио-Кюри, выступление Поля Робсона, эпизоды грандиозной уличной демонстрации и митинга на парижском стадионе «Буффало», в которых участвовали сотни тысяч парижан и людей, прибывших со всех концов Франции, чтобы приветствовать Конгресс. «Битва за жизнь» — одновременно и высокохудожественное произведение и документ, отражающий борьбу за мир во всем мире.

Женщина-режиссер Николь Ведре создала полнометражный фильм «Жизнь начинается завтра». Фильм в основном представляет собой искусный монтаж кадров хроники с сопровождающим их текстом, рассказывающим, какие перспективы открывают перед человечеством последние открытия в области науки и техники. Вторая половина фильма посвящена проблеме атомной энергии. На материале, взятом преимущественно из американской и английской кинохроники, фильм убедительно показывает, какие ужасы ждут человечество, если разразится атомная война. И тут же наглядно показаны почти безграничные горизонты, открывающиеся перед человечеством, если атомная энергия будет использована для мирных целей. На земле настанет подлинно золотой век. Фильм подчеркивает ответственность, которую несут «средние люди» (представитель их выведен в фильме) за судьбу мира, за то, чтобы величайшими научными открытиями не воспользовались враги человечества, поджигатели новой войны.

Реакционная пресса Франции встретила фильм в штыки, хотя даже рьяная французская цензура никак не могла ни к чему придраться, чтобы запретить его.

Показательна судьба документального фильма «1848 год». Созданный в ознаменование официально праздновавшегося во Франции столетия революции 1848 года, фильм этот, составленный исключительно из кадров, показывающих документы, гравюры и другие памятники эпохи, казалось, должен был получить соответствующее место на французских экранах. Однако напоминание о героическом революционном прошлом французского народа совсем некстати для современных правителей Франции. И фильм был запрещен цензурой, подобно тому, как остаются запрещенными фильмы «Вставшие до наступления дня», «Стачка шахтеров», «Восстание нищих» и другие прогрессивные документальные кинопроизведения.

Но цензурные запрещения мало помогают французским правящим кругам в их борьбе против фильмов, защищающих дело мира. Число таких кинопроизведений все растет. И если, несмотря на бешеную пропаганду войны, которую ведет французская буржуазная кинохроника, народ Франции все больше и больше втягивается в активную борьбу за мир, то в этом какую-то роль несомненно сыграли созданные во Франции прогрессивные кинохроникальные произведения, борющиеся за дело мира и силой своей правды побеждающие кинохронику, которая пропагандирует войну.

КНИГИ О КИНО

С. Розен

# О СЕРИИ КНИГ „МАСТЕРА СОВЕТСКОГО КИНО“

Госкиноиздат выпустил в свет первые десять книг из серии «Мастера советского кино», посвященных творчеству популярных киноактеров — Т. Макаровой, В. Марецкой, А. Тарасовой, Н. Симонова, Б. Чиркова, Е. Кузьминой, Б. Андреева, Б. Тенина, П. Кадочникова, О. Жакова[1].

Эта серия должна помочь самым широким читательским кругам осмыслить творчество мастеров экрана, рассказать о большом труде, который вкладывается ими в каждый образ, в каждую роль, показать таланты, которыми так богата наша кинематография. А для историков кино эти книги должны послужить ценным справочным материалом.

Первые десять книг серии можно рассматривать как поиски путей, по которым должны итти авторы будущих монографий. К сожалению, эти поиски не всегда удачны.

В чем же состоят основные недостатки большинства вышедших книг?

Прежде всего бросается в глаза неглубокий подход к творчеству актера, чувствуется, что авторы как бы делают «скидку» на то, что книги принадлежат к популярной серии.

Но разве популярная литература должна быть поверхностна, легковесна? Книга, рассчитанная на массового читателя, обязана давать в достаточной степени глубокий и серьезный анализ творческого пути актера. Автор популярной книги может ограничить себя рассказом об основном, самом главном, не вдаваясь в подробности, но он обязан наиболее понятно, убедительно и непременно хорошим языком, раскрыть особенности мастерства и труд, за которые и полюбили зрители хорошего артиста.

Небольшой объем каждой книги (примерно 2—3 печатных листа) не мог позволить авторам создать всеобъемлющие монографии. Значит, следовало строго отбирать материал, ограничиваться рассказом о наиболее показательных работах актеров. Авторы книг так и сделали. Однако, выбрав основные роли из творческого пути артистов, они в большинстве случаев не сумели показать сути — содержания творческой работы мастеров. А ведь именно на разборе основных ролей и нужно было раскрыть богатство всего творческого пути актеров, показать присущую им индивидуальную манеру работы над образами!

Нельзя сказать, чтобы авторы вовсе не стремились характеризовать актеров. Наоборот, эпитеты, которые должны засвидетельствовать актерский талант, рассыпаны в книгах очень щедро. Однако они, будучи совершенно правильными, с равным успехом могут быть отнесены к каждому хорошему советскому артисту. Индивидуальные же качества, присущие актеру, о котором идет речь в книге, не раскрываются. Различные по своей творческой манере актеры нивелируются. Создается превратное впечатление, что игра одного артиста очень похожа на игру другого. А ведь яркие творческие индивидуальности признанных мастеров экрана так различны! Различны манеры исполнения, методы работы над ролью. Читатель так и не сможет составить представления ни об отличительных качествах каждого из актеров в отдельности, ни о богатейшей палитре актерского мастерства, которой располагает советское киноискусство в целом.

Например, в книге о Б. Чиркове, О. Олидор очень много места уделяет пересказу содержания ролей, сюжету фильмов, но (как это ни парадоксально звучит!) очень мало говорит об актере Борисе Петровиче Чиркове. Автор старательно знакомит читателей с прекрасно знакомыми любому кинозрителю Максимом, Верейским, Глинкой, Антошей Рыбкиным, но не пытается поближе познакомить с индивидуальными особенностями актера, игравшего эти роли. Говоря об образе, автор, правда, изредка приписывает и фамилию актера: «Максим — Чирков» «Верейский — Чирков», но суть дела от этого, конечно, не меняется.

Вот на стр. 13 и 14 описывается поведение Максима после гибели на заводе молодого рабочего. Автор говорит о том, что Максим участвует в похоронах своего товарища, что он «идет в первых рядах», что «в нем нарастают гнев и классовая ненависть к эксплуататорам», что пока «Максим не знает, по какому пути должна итти борьба». Автор подробно рассказывает, как ведет себя Максим, когда демонстрацию разгоняют жандармы, цитирует реплики, отмечает, какую роль в формировании его характера сыграла тюрьма, где «выковывается у молодого рабочего классовая, беспощадная ненависть к врагу и решение итти на борьбу до победного конца». Далее идет рассказ о том, что делает Максим после выхода из тюрьмы и т. д. и т. д.

Но такой «анализ» почти ничего не говорит об актерской игре. Он может быть и в книге о фильме и в статье, анализирующей сценарий.

Замечательный образ большевика Максима создан в фильме усилиями большого творческого коллектива. Но главная заслуга в создании образа принадлежит, несомненно, исполнителю роли — Б. Чиркову. В книге, посвященной его творчеству, нас, естественно, интересует в первую очередь именно эта его, Чиркова, заслуга. К сожалению, этого-то как раз очень мало, вернее — почти нет.

Пересказы сюжета вместо анализа, описание того, что зрители уже видели на экране,— эти недостатки

---

[1] И. Гринберг. Народная артистка СССР Тамара Федоровна Макарова.
С. Дунина. Народная артистка СССР Вера Петровна Марецкая.
Н. Калитин. Народная артистка СССР Алла Константиновна Тарасова.
А. Крымов. Народный артист СССР Николай Константинович Симонов.
О. Олидор. Народный артист СССР Борис Петрович Чирков.
Н. Колесникова, Т. Плейн. Народная артистка РСФСР Елена Александровна Кузьмина.
В. Колодяжная. Народный артист РСФСР Борис Федорович Андреев.
Е. Козырев, Э. Кульганек. Народный артист РСФСР и Таджикской ССР Борис Михайлович Тенин.
В. Розина, И. Соловьева. Заслуженный артист РСФСР Павел Петрович Кадочников.
М. Зак, И. Сосновский. Заслуженный артист РСФСР Олег Петрович Жаков.

в той или иной степени присущи почти всем книгам серии.

Пересказывают сюжет, например, М. Зак и И. Сосновский, разбирая игру О. Жакова в роли Рольфа Мамлока. По ходу пересказа вкрапливаются отдельные замечания, вроде такого: «Актер убедительно раскрывает богатство души Рольфа, его глубокие, искренние человеческие чувства, подчеркивает правоту и выстраданность (?—*С. Р.*) его убеждений, твердость воли и характера». А дальше, не задерживаясь на том, в чем же заключается «убедительное раскрытие», как подчеркивается «правота и выстраданность», авторы продолжают пересказ с замечаниями такого же порядка: «Жаков просто и глубоко вскрывает душевное состояние героя в этот момент...»

Разумеется, все эти замечания — «просто и глубоко вскрывает», «актер убедительно раскрывает» и пр.— не могут заменить анализа большой работы, которую проделал актер, и не могут помочь читателю составить ясное представление о созданном образе.

Раскрывая книгу С. Дуниной, читатель хотел узнать, как можно было трактовать ту или иную роль, какое решение выбрала Марецкая и чем оно удачно, в чем она углубила образ, созданный сценаристом, а может быть обеднила, как использовала свои актерские возможности, какую новую черту своего таланта раскрыла, выросла ли творчески на этой роли или осталась на уровне прежних достижений и т. д. и т. п. На эти вопросы автор отвечает лишь в отдельных местах. Чаще всего в книге сливаются воедино поступки героинь и Марецкой. Читатель так и не узнает, кому же ставит автор в заслугу ту или иную удачу — режиссеру, драматургу, актеру или... самой героине.

Авторы пишут, что зрители сплошь и рядом просят сообщить адрес Максима, принимают Марецкую за Мартынову и т. д. Это свидетельствует, что образы, созданные актерами, очень жизненны и правдивы. Но разве не ясно, что авторы книг не могут уподобляться в этом отношении зрителям и отождествлять героев с актерами? Однако, когда читаешь в книге восторженные описания какого-либо эпизода фильма, трудно понять: чем же именно больше всего восторгаются авторы — текстом реплики героя, созданным в фильме образом, хорошим решением драматургической задачи в сценарии или, быть может, все-таки игрой актера?

Разумеется, речь идет не о том, чтобы искусственно отрывать образы, созданные актерами, от содержания фильма, однако, когда читаешь длинные пересказы сценарных кусков, все время ждешь, что подробное изложение сюжета фильма является лишь преддверием к анализу и что вот-вот автор перейдет к главному — к тому, что и как сделал актер. Но читатель часто переживает разочарование: с окончанием пересказа сплошь и рядом кончается и разговор об этом фильме.

Правда, в некоторых случаях, к сожалению редких, авторам все же удается достаточно серьезно разобрать игру актеров. Так, автор книги об А. Тарасовой Н. Калитин хорошо показывает, чем руководствовалась актриса в трактовке образа Катерины («Гроза»), как вместе с режиссером отвергла вульгаризаторские толкования и что использовала из своей предыдущей творческой работы.

Конкретно анализирует С. Дунина игру В. Марецкой в эпизоде свадьбы Пети и Дуси («Член правительства»), удачно разбирается роль Прасковьи Лукьяновой («Она защищает Родину»). Имеются и в других книгах отдельные конкретные и точные места, но они не создают лица всей серии. Даже книги, в которых больше, чем в других заметно стремление разобраться в сущности мастерства актера (книги о творчестве А. Тарасовой, Т. Макаровой, Е. Кузьминой, П. Кадочникова) грешат обилием пересказов, недостаточно глубоки и образцом никак служить не могут.

Это объясняется тем, что авторы сплошь и рядом стремятся использовать материал, легко идущий в руки, не проявляют желания копнуть его «вглубь».

Значительно обеднил свою книгу Н. Калитин, который не попытался найти связи между огромной общественной деятельностью А. Тарасовой и ее творчеством. Правда, в книге имеются два абзаца, которые кратко сообщают об этой деятельности, но они служат лишь обрамлением: один абзац на первой странице текста и другой — на последней. Подобные упущения, имеющиеся и в некоторых других книгах серии, искажают облик советских артистов и значительно снижают ценность книг.

Большим недостатком является и обилие безапелляционных оценок актерской игры, которые сплошь и рядом не раскрываются, а преподносятся в готовом виде. Авторы просто констатируют, что актер сыграл хорошо такое-то место в такой-то роли, но не подводят читателя к этому выводу. А ведь это совершенно необходимо в популярной литературе, предназначенной для людей, желающих глубже понять творчество любимого актера или актрисы. Укажем на несколько примеров из книги об О. Жакове.

«...простота и сдержанность его манеры предельно лаконичны и вместе с тем красноречивы и выразительны» (стр. 6).

«В этом образе с особой силой и яркостью сказалась внутренняя динамика дарования Жакова» (стр. 19).

«...был очень просто и тепло воссоздан Жаковым» (стр. 24).

«С большой психологической убедительностью...» (стр. 24).

«Сухая, сдержанная манера игры Жакова...» (стр. 31).

«Суровость облика, богатство выразительных средств и приемов, которыми пользуется актер, убедительно раскрывают...» (стр. 32).

И наконец общий итог:

«Большое дарование, блестящее владение актерской техникой позволяют ему вскрывать динамику развития образа...» (стр. 32).

Бездоказательность этих правильных самих по себе высоких оценок значительно обедняет книгу. А книга эта не худшая в серии.

Сошлемся на несколько примеров из книги о Б. Чиркове.

«С огромным драматизмом проводит Чирков сцену в тюрьме...» (стр. 14).

«Просто, лаконично и выразительно Чирков передает...» (стр. 24).

«Еще проще, искреннее и глубже...» (стр. 24).

«...сыгран Чирковым достоверно и правдиво» (стр. 28).

«...удалось создать выразительный и достоверный облик» (стр. 29).

«...достиг высокой драматичности и подлинной патетики» (стр. 32).

«...исполнительская манера Чиркова характеризуется правдивостью, простотой и искренностью» (стр. 47) и т. д.

В книге о Н. Симонове имеется место, в котором как будто бы дан более подробный разбор:

«Симонов показал себя в этом эпизоде мастером тонкой психологической игры. Большие чувства, высокие эмоции здесь переведены в реалистический план житейских отношений. Не изменяя себе, характеру своего творчества, своей актерской манере, Симонов вместе с тем находит в этом фильме особые изобразительные средства, отвечающие духу происходящих событий. Во многих эпизодах он наполняет образ большой теплотой и лиричностью, которые отлично сочетаются в его герое с чертами мужественности и суровости арктического мореплавателя» (стр. 26).

А какие же «особые изобразительные средства» характеризуют Симонова, в чем заключается его «актерская манера», каков характер его творчества, как он добился «теплоты» и «лиричности»? Обо всем этом речи нет. Заключения автора, его готовые выводы читатель должен принимать на веру.

Откуда же появляются все эти многократно повторяющиеся штампы — «искренно и глубоко», «просто и лаконично», «с волнующим драматизмом», «с огромным художественным тактом»? Являются ли они только результатом небрежности в работе над стилем? (Заметим, кста-

ти, что бедность языка ощущается почти во всех книгах.) Мы склонны полагать, что причина более серьезная.

Бездоказательность, оценочность настолько распространена и «узаконена» в рецензируемых книгах, что невольно напрашивается вывод: авторы большинства книг, как это ни странно, видимо, и не ставили перед собой задачи популярно и глубоко раскрыть суть актерской работы над образами! Сплошь и рядом авторы отмечают, что от одной роли к другой растет мастерство артистов, но не показывают, в чем же это выражается, не дают ясного представления о творческой эволюции.

Но разве допустима серьезная книга о советском киноактере, из которой читатель не узнает о становлении и росте мастерства артиста, о том, как развивался и совершенствовался его талант?

Серьезной ошибкой книг является оторванность изложения творческих судеб актеров от общей истории развития советской кинематографии. Очень легковесные «мостики», при помощи которых авторы пытаются увязать творческую судьбу того или иного киноактера с развитием всего киноискусства, не создают достаточно ясной картины. Так мы и не узнаем в большинстве случаев, чем обусловлен творческий рост актеров, как связан он с ростом советской страны, с ростом социалистического искусства. Это обедняет портреты актеров, лишает читателя возможности многое понять в работе мастеров экрана.

С этой точки зрения лучше, чем другие, написана книга И. Гринберга о творчестве Т. Макаровой. Здесь проводится мысль о росте Макаровой от одной роли к другой как актрисы и как гражданина. Автор хорошо показывает, как артистка, играя своих современников, все время учится у них. И эта мысль прочно цементирует книгу.

Значительным и опять-таки характерным недостатком книг является и то, что авторы часто дают только одностороннюю, восторженную оценку всем работам актеров. Это привносит в серию чуждый налет рекламности. У читателя создается искаженное, неверное впечатление об истинном пути актеров.

В книге о творчестве В. Марецкой отмечаются недостатки ее исполнительской деятельности только в театре. А разве ее работа в кино ограждена от критики? И разве в самой хорошей, удачной работе нет недостатков? Почему же кинозритель не должен этого знать?

Мало критического разбора и в книге о Б. Чиркове. Об исполнении им роли Глинки сказано лишь, что сцены, рисующие отношение Глинки к Анне Керн и любовь к ее дочери Катеньке, менее удачны. Слегка критикуется образ Романа («Минин и Пожарский»). О других же образах, созданных Чирковым, нет даже и таких скупых критических замечаний. Надо ли прививать кинозрителю такой неверный подход к творчеству большого актера? Конечно, нет! Ведь не с рекламными целями создается популярная серия. Так почему же вместо критического анализа работы актеров вниманию читателя предлагаются книги прилизанные, подслащенные?

Некоторые критические замечания, имеющиеся в отдельных книгах (например, при анализе игры Т. Макаровой в фильмах «Семеро смелых», «Комсомольск», «Непобедимые», игры Б. Андреева в картине «Я — черноморец»), не могут изменить общего впечатления о некритичности, как о существенном общем недостатке рецензируемых работ.

Существенную роль в популярной литературе играет композиция книги. В этом смысле очень неудачно собран материал в книге о Н. Симонове. Первая глава посвящается рассказу о встречах Симонова со зрителями, выдержкам из высказываний актера. Вторая глава повествует о том, как сыграл Симонов роль Жихарева в «Чапаеве». И, наконец, третья глава начинает рассказ о жизни артиста с детских лет. Разбор игры Симонова в «Чапаеве» совершенно необоснованно и искусственно перенесен в начало книги, видимо, только для того, чтобы сказать, что Симонов жил в детстве на одной улице с В. И. Чапаевым. Об этом факте можно было бы рассказать и позже. Но автор в угоду детали нарушил стройность композиции, рассредоточил внимание читателя.

Нечеткость построения характерна и для других книг. Когда в них идет речь о каком-либо большом и значительном образе, зачастую не чувствуется продуманного плана каждого такого «куска» в отдельности.

Неприятно выглядят в отдельных книгах попытки «оживить» текст сообщениями о «любопытных» случаях из жизни артистов.

В книге о Б. Чиркове сообщается о том, как актер, гуляя по саду, в период создания образа Максима обдумывал свое поведение в качестве комиссара банка. Увлекшись, он принял киоск с газированной водой за Государственный банк и заговорил с продавщицей таким тоном, каким предполагал говорить с... директором банка, чем естественно очень ее напугал.

Конечно, такие случаи с актерами бывают. Было так и с Чирковым, о чем он сам и рассказал. Однако может ли это характеризовать методы его работы? Если бы в книге был серьезный разбор того, как актер работает над ролью, то и такой случай мог бы иметь в ней место. Но, существуя в книге как «аттракцион», он может создать искаженное впечатление о работе артиста.

Так неправильно понятая популярность серии и непродуманный отбор материала приводят к ошибкам.

Оставляют досадный осадок и начала книг. Обратимся к первым страницам текста.

Читаем у В. Колодяжной: «Борис Федорович Андреев один из самых популярных советских киноактеров. Миллионы зрителей хорошо помнят и горячо любят созданные им образы».

У И. Гринберга: «Образы, созданные Тамарой Макаровой в кино, хорошо памятны советским зрителям».

У А. Крымова: «...состоялась встреча народного артиста СССР Николая Константиновича Симонова со зрителями».

У М. Зака и И. Сосновского: «Зрители любят артистов советского кино. В многочисленных письмах, которые киноактеры получают... советские зрители оценивают работу любимых художников».

У О. Олидор: «...пишут студенты Вильнюсского Государственного университета народному артисту СССР Борису Петровичу Чиркову».

У С. Дуниной: «Марецкой писали рабочие, колхозники, солдаты и офицеры Советской Армии, моряки, школьники...»

Совершенно закономерным является стремление авторов подчеркнуть крепкую связь выдающегося актера с теми, для кого он творит, кому посвящает свой труд — со зрителями нашей страны. Однако, если авторы почти одинаково начинают разные книги, то это настораживает: неужели выработался стандарт? Неужели так бедна авторская выдумка?

Несколько слов об оформлении. По нашему убеждению, большие портреты актеров на обложках придают серии ненужный налет рекламности.

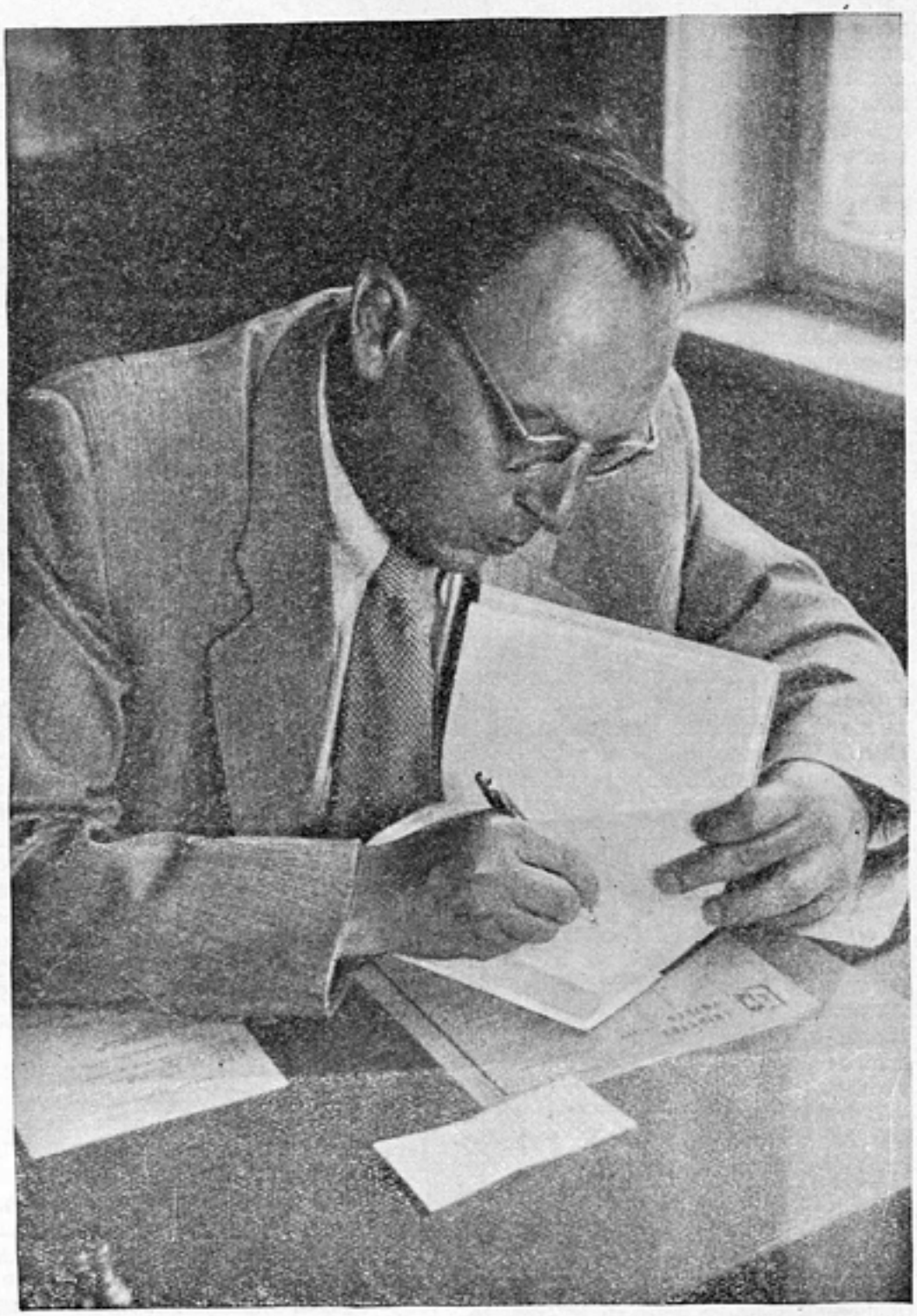
Неграмотно составлены в ряде книг подписи под иллюстрациями. Нельзя писать «кадр из фильма», в то время когда изображен явно не кадр, а произволью вырезанная часть его.

Упрощенно понимаемая «популярность» и как следствие этого поверхностность, некритичность, оторванность от конкретного исторического развития киноискусства — значительно снижают ценность вышедших книг.

В настоящей статье мы не ставили перед собой задачи дать разбор каждой из десяти рецензируемых книг. Нас интересовало главным образом то, что типично для большинства их в целом.

Серия еще только создается. Ошибки выпущенных работ должны быть учтены при создании последующих. Очень серьезная и нужная серия должна удовлетворять самым высоким требованиям.

# ПИСАТЕЛЬ
# И
# КИНОДРАМАТУРГ
# П. А. ПАВЛЕНКО



Петр Андреевич Павленко, скончавшийся в расцвете творческих сил и писательской зрелости, своими выдающимися произведениями внес большой вклад в дело нашей литературы, в дело культурного роста нашей страны.

Много и плодотворно работал писатель и в нашем киноискусстве. П. А. Павленко, обладавший необычайно острым чувством нового, этим неотъемлемым качеством большевика-пропагандиста, умел видеть огромные возможности искусства кино, с живым, пристальным интересом следил за всем, что происходит в этой области бурно растущей культуры социализма.

Жизненный путь П. А. Павленко — образец биографии подлинного писателя-большевика. Родившись в 1899 году, Павленко юношей вошел в революцию, вошел, как ее боец и защитник — с оружием в руках, с верой в дело партии в сердце.

Лишь накопив запас знаний, жизненных наблюдений, изучив свою страну, тесно соприкоснувшись с народом, Павленко взялся за перо. Его произведения быстро обратили на себя внимание. После выхода в свет романа «На востоке» П. А. Павленко занял прочное место в первой шеренге работников советской литературы.

Этот роман послужил основой для создания одноименной кинокартины. Но подлинное содружество П. А. Павленко с искусством кинематографа началось с создания в сотрудничестве с С. М. Эйзенштейном выдающегося кинофильма «Александр Невский».

Фильм вышел в 1938 году. Сценарий его писался в период, когда весь мир был свидетелем неистовой подготовки германо-итало-японским империализмом мировой бойни, когда во весь рост стояли задачи укрепления обороноспособности нашей страны и воспитания народа в духе советского патриотизма. Посвященный событиям далекого прошлого нашей Родины, сценарий фильма

«Александр Невский» был глубоко современен. Советский зритель запомнил и яркие патриотические образы героев, и победоносное сражение дружин Александра Невского на льду Чудского озера с немецкими псами-рыцарями — дальними предками фашистов XX века, и заключительные слова Александра Невского, в которых содержалось прямое и грозное предостережение всякому, кто осмелится посягнуть на свободу и независимость нашей Родины. Все это превратило исторический фильм, сделанный авторами на высоком уровне художественного мастерства, в острое и сугубо современное идеологическое оружие.

Вскоре после выхода фильма на экран Комитет по делам кинематографии при СНК СССР объявил Всесоюзный конкурс на лучший киносценарий. П. А. Павленко вошел в состав жюри конкурса и проявил к этой работе большой интерес. Являясь одним из самых активных членов жюри, он отдавал много времени чтению и внимательному разбору поступивших на конкурс сценариев.

В 1940 году была выпущена на экран картина «Яков Свердлов», поставленная режиссером С. Юткевичем. Одним из авторов сценария был П. А. Павленко. Работа над воссозданием образа замечательного большевика Я. М. Свердлова, выявление живых черт неустрашимого, оптимистического характера пламенного революционера, создание эпизодов, посвященных встречам юного Свердлова со Сталиным и Горьким,— все это было органически близко писателю, являлось частью его генеральной темы, пронизывающей все его творчество.

В этот же период началось замечательное творческое содружество писателя с режиссером М. Чиаурели.

Еще в 1939 году начали они совместную работу над киносценарием «Клятва». Война с белофиннами помешала этой работе, и соавторы вновь вернулись к ней уже в годы Великой Отечественной войны. Их объединяло горячее желание подойти к решению главной задачи, стоящей перед советским искусством, перед каждым художником Сталинской эпохи: запечатлеть в произведениях искусства образ великого вождя народов, сохранить и передать потомству неповторимые черты эпохи, ставшей переломной в истории человечества.

В статье «Как создавался фильм «Клятва» П. Павленко и М. Чиаурели писали:

«Ни перед кем из художников всех времен и народов не стояло задачи создать столь величественный образ, как перед нами — работниками искусств Страны Советов! Только мы являемся современниками величайшего человека, который проник пытливым взором в грядущие века, повернул по-новому течение жизни миллионов людей, стал творцом нового счастья на земле. Мы узрели гения мира. Его имя — Сталин.

И далеки от совершенства все наши попытки воспроизвести образ великого Сталина средствами самого синтетического из искусств — кино. То, что создано до сих пор на экране, — только черты этого великого образа.

Но мы безусловно знаем: придет из недр народа настоящий художник, которому будет по плечу эта грандиозная задача».

Фильм «Клятва» вышел на экран в 1945 году. Скромно оценивая в приведенных словах свою талантливую работу, П. Павленко и М. Чиаурели продолжали итти рука об руку по начатому пути, работая над образом великого вождя, над художественным обобщением исторически грандиозных событий Великой Отечественной войны. В 1949 году был закончен выдающийся двухсерийный фильм «Падение Берлина». Работа над этим сценарием потребовала от П. А. Павленко всего его таланта писателя-большевика, умения в сжатых, лаконичных образах передать самые важные черты сталинского гения и патриотического подвига непобедимого советского народа.

Достоинства этого фильма велики. Нельзя без волнения читать отрывок из записок П. А. Павленко, ставший известным нам лишь посмертно. Много ездивший по послевоенному миру писатель рассказывает о том, как ему довелось в 1950 году в демократическом Берлине выступать перед просмотром фильма «Падение Берлина», как он испытывал вполне понятное волнение человека, который сознавал, что для аудитории события, воспроизведенные в фильме, являются собственной, кровной и горькой историей. Приветствовавшая писателя молодая девушка, представительница германской демократической молодежи, произнесла фразу, потрясшую писателя:

«Спасибо, что вы помогли нам, немецкой молодежи, бороться с остатками нацизма!»

И как бы еще раз утвердившись в своем решении продолжать трудиться над выполнением почетного долга писателя — современника великого Сталина, П. А. Павленко заканчивает свой рассказ об этом эпизоде следующими словами:

«Только разгром нацизма, дополненный пятью годами демократического преображения Восточной Германии и дружбой с Советским Союзом, мог породить день, когда юная девушка Берлина поблагодарит советское искусство за помощь, оказанную ее поколению.

И, конечно, такой день и такую встречу только и можно было понять в свете великого возгласа:

— Да здравствует Сталин!»

Совместная работа П. Павленко и М. Чиаурели продолжалась и после окончания фильма «Падение Берлина». «Мы работали в последнее время, — пишет М. Чиаурели в статье «Боец, художник, друг», — над сценарием нового большого фильма, который должен был рассказать о молодых годах нашего великого и любимого вождя товарища Сталина. «Сталин и народ, Сталин и человечество» — так определял для себя Павленко и тему этого нового произведения и генеральную тему всего своего творчества. Вплоть до последних минут жизни писателя мы при каждой встрече беседовали о том, как следует решать эту великую тему, мечтали о времени, когда сможем приступить к постановке фильма».

Параллельно с этим Петр Андреевич в 1950 году, ведя огромную общественно-политическую работу, много разъезжая, готовя материал для своего нового романа, сумел найти время и возможность для работы над киносценарием «Славься, народ!», посвященным гениальному русскому композитору М. И. Глинке. Режиссер Г. Александров в настоящее время на киностудии «Мосфильм» ведет съемки этого фильма.

Работа П. А. Павленко в литературе и киноискусстве была высоко оценена партией и правительством. Писатель был четырежды удостоен звания лауреата Сталинской премии первой степени: за киносценарии «Александр Невский», «Клятва», «Падение Берлина» и за роман «Счастье». Он был награжден орденами Ленина, Красного Знамени, Красной Звезды и несколькими медалями.

Советская кинематография достигла за последние годы немалых успехов. Но эти успехи были бы еще значительнее, если бы мастера кино располагали достаточным количеством хороших, оригинальных сценариев. К сожалению, многие писатели недооценивают значение писательского труда в киноискусстве. Можно было бы привести примеры, когда писатель, давший народу талантливые произведения в прозе или театральной драматургии, работает для кино не в полную силу, либо вообще отказывается от сотрудничества в области этого важнейшего и самого массового из искусств.

Блистательная работа в кинодраматургии писателя-большевика Петра Андреевича Павленко является примером подлинно партийного и глубоко творческого отношения к своей работе.

В произведениях для кино, как и во всем своем разностороннем твор-

честве, он неизменно оставался мастером, осваивающим метод социалистического реализма, писателем, который, по его собственному выражению, является проводником идей коммунизма в массы, формовщиком человеческого сознания, художником, задачей которого является «проектировать контуры завтрашней жизни». И Павленко умел это делать, о чем бы он ни писал — о далеких событиях прошлого, о великом подвиге советского народа в тяжелые годы войны или о созидательном, творческом мирном труде.

Герои произведений Павленко — живые, реальные люди со своей индивидуальной судьбой, с неповторимыми особенностями характера. Но это не частные биографии людей, живущих в узком мире личных интересов. Судьбы их неизменно связаны с судьбами родной страны и народа. Поэтому каждый такой образ, становясь близким и понятным читателю или зрителю, вырастает до большого типического обобщения, до реалистического символа. Таким мы узнали беззаветно храброго, готового отдать жизнь за родину, жизнерадостного и озорного Василия Буслаева; такими запомнились нам Варвара Петрова — великолепный образ матери, вырастившей целое поколение борцов за социализм, и сталевар Алексей Иванов, для которого неразрывно связаны счастье родины и личное счастье; таков и коммунист Воропаев, нашедший свое счастье в том, чтобы помогать людям строить новую жизнь на земле, согретой солнцем сталинского гения.

Ученик и страстный поклонник Горького, Павленко стремился следовать ему и в своем творчестве и в своем отношении к писательской молодежи. Одну из своих последних статей о Максиме Горьком П. А. Павленко закончил словами:

«Будем же, каждый по своим силам, продолжать начатое Горьким создание великой, славной и, главное, совершенно новой по своему отношению к читателю советской литературы, основная задача которой — борьба за коммунизм, за коммунистическую мораль, за уничтожение капиталистических пережитков, борьба за цельного, гармонического человека коммунизма».

Всей своей жизнью Петр Андреевич Павленко на деле подтвердил верность этим словам.

# СОДЕРЖАНИЕ


**И. Большаков.** Создавать фильмы, достойные Сталинской эпохи . . . . . 1

**А. Буров.** Труды И. В. Сталина по языкознанию и проблемы марксистско-ленинской эстетики . . . . . 4

**В. Ждан.** О некоторых вопросах драматургии научно-популярного фильма . . . . . 9

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**А. Грошев.** Образ нашего современника в киноискусстве 14

**В. Грачев.** Горький и советское киноискусство . . . . . 18

**Вс. Пудовкин.** Система Станиславского в кино . . . . . 22

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

**И. Вайсфельд.** «Кавалер Золотой Звезды» . . . . . 27

**И. Чекин.** Фильмы «ДЕФА» . . . . . 33

**Д. Маслов.** Проповедь милитаризма в киноискусстве Западной Германии . . . . . 38

**А. Соболев.** Кинохроника Франции . . . . . 39

КНИГИ О КИНО

**С. Розен.** О серии книг «Мастера советского кино» . . . 43

Писатель и кинодраматург П. А. Павленко . . . . . 46

На обложке и между 32 и 33 страницами кадры из фильма «Кавалер Золотой Звезды»



**ГОСКИНОИЗДАТ**

Москва 1951

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

*Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55.*

А 07222 Сдано в производство 23/VII 1951 г. Подписано к печати 14/VIII 1951 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 1428
Тираж 12.300 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

# КНИГИ
# ПО ВОПРОСАМ КИНО

**В ГОСКИНОИЗДАТЕ ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:**

**В. Грачев.** Образ современника в киноискусстве. 184 стр., цена 9 р. 25 к.

**А. Марьямов.** Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. 240 стр., цена 16 р. 50 к.

**Юрий Екельчик.** Изобразительное мастерство в фотографии. 91 стр., 71 иллюстрация, цена 7 р. 35 к.

**Серия «Мастера советского кино»:**

**О. Олидор.** Народный артист СССР Борис Петрович Чирков. 52 стр., цена 3 р. 75 к.

**С. Дунина.** Народная артистка СССР Вера Петровна Марецкая. 32 стр., цена 3 р.

**А. Крымов.** Народный артист СССР Николай Константинович Симонов. 32 стр., цена 2 р. 50 к.

**И. Гринберг.** Народная артистка СССР Тамара Федоровна Макарова. 32 стр., цена 2 р. 50 к.

**Н. Калитин.** Народная артистка СССР Алла Константиновна Тарасова. 32 стр., цена 2 р. 10 к.

**В. Ждан.** Народный артист СССР Владимир Ростиславович Гардин. 40 стр., цена 2 р. 50 к.

**В. Колодяжная.** Народный артист РСФСР Борис Федорович Андреев. 36 стр., цена 2р. 50 к.

**Е. Козырев, Э. Кульганек.** Народный артист РСФСР и Таджикской ССР Борис Михайлович Тенин. 44 стр., цена 2 р. 50 к.

**Н. Колесникова, Т. Плейн.** Народная артистка РСФСР Елена Александровна Кузьмина. 28 стр., цена 1 р. 75 к.

**М. Зак, И. Сосновский.** Заслуженный артист РСФСР Олег Петрович Жаков. 32 стр., цена 2 р.

**В. Розина, И. Соловьева.** Заслуженный артист РСФСР Павел Петрович Кадочников. 32 стр., цена 2 р.

**Н. Барская.** Заслуженный артист РСФСР Евгений Валерианович Самойлов. 28 стр., цена 1 р. 75 к.

40 31 АВГ. 1951

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.

8951/к

Цена 10 руб.

**ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ЗАЙМЫ СПОСОБСТВУЮТ ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА СССР**

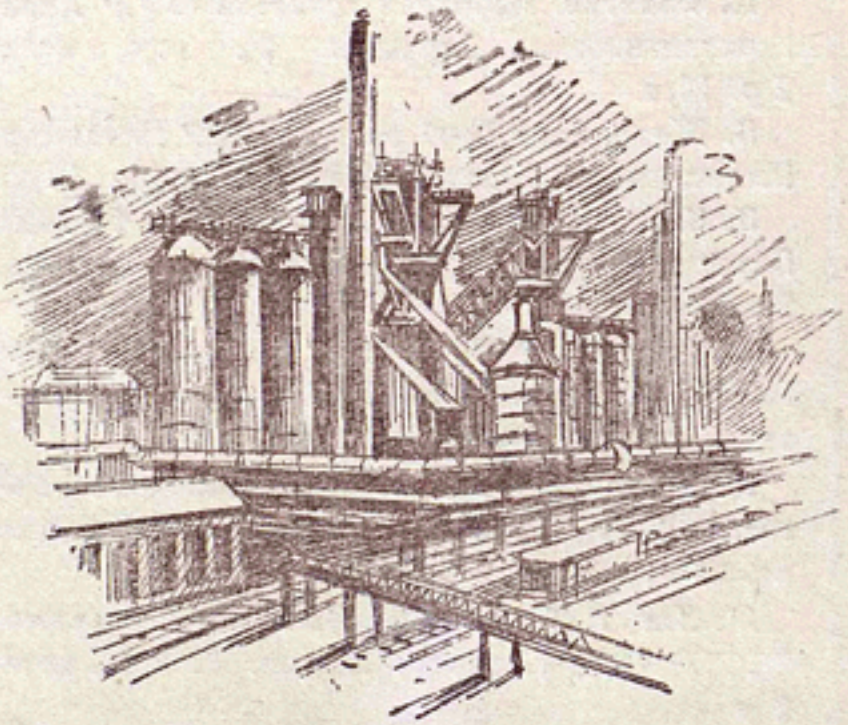
# *Приобретайте*
# ОБЛИГАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННОГО
**3% ВНУТРЕННЕГО ВЫИГРЫШНОГО ЗАЙМА**

●

**ЕЖЕГОДНО ПО ЗАЙМУ ПРОИЗВОДИТСЯ**
**шесть основных тиражей выигрышей**—30 января. 30 марта, 30 мая, 30 июля, 30 сентября и 30 ноября:
**один дополнительный тираж выигрышей**—30 сентября каждого года.

**Выигрыши от 400 до 100.000 рублей.**



**ОБЛИГАЦИИ ЗАЙМА ПРОДАЮТСЯ И СВОБОДНО ПОКУПАЮТСЯ СБЕРЕГАТЕЛЬНЫМИ КАССАМИ.**